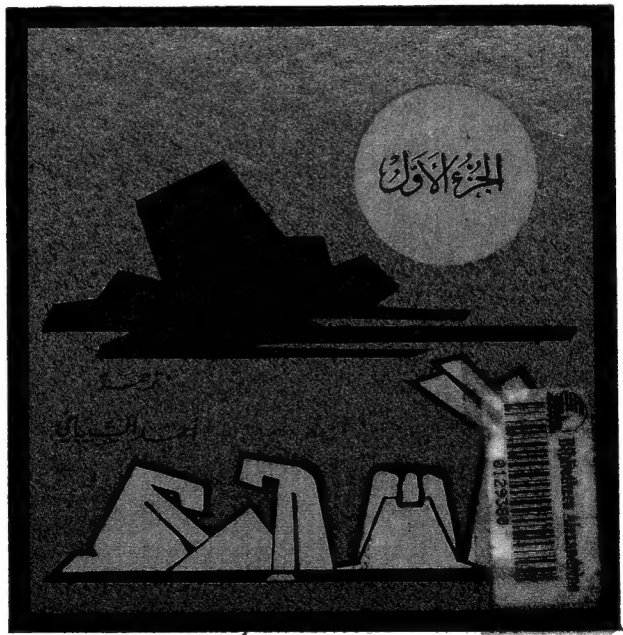


أسوالد استنغلة

تَهْوُرُ الحِصَاةِ الفَرَسِيَّةِ



تَدْوَرُّ المَصَارَةُ الغَرِيبَةَ

أسوالد اشينغار

تَهْوُرُ الحِصَاةِ الفَرَبِيَّةِ

ترجمة

أحمد الشيباني

المجلد الأول



منقولة من دار مكتبة الحياة
بيروت - لبنان

الفهرس

- السجرو الأول -

٥	مقدمة المترجم
٢٣	مقدمة المؤلف
٣٩	مدخل الفصل الاول
١٢١	مفهوم الأرقام الفصل الثاني
١٩٣	مشكلة التاريخ العالمي (١) الفصل الثالث
٢٣١	مشكلة التاريخ العالمي (٢) الفصل الرابع
٣٠٥	الكون الكبير (١) الفصل الخامس
٣٣٥	الكون الكبير (٢) الفصل السادس
٣٩٤	الموسيقى والفنون التشكيلية (١) الفصل السابع
٤٥٦	الموسيقى والفنون التشكيلية (٢) الفصل الثامن
٥٢١	صورة النفس وشعور الحياة (أ) الفصل التاسع
٥٨٣	صورة النفس وشعور الحياة (ب) الفصل العاشر
٦٤١	معرفة الطبيعة الفصل الحادي عشر
٧٢٩	الأصل والمنظر الطبيعي (أ) الفصل الثاني عشر

عندما يتدفق في الابدني الشيء نفسه مكرراً
ذاته أبداً ، وتتمسك آلاف القناطر جبارة
بعضها ببعض ، تفيض الرغبة في الحياة من
كل الاشياء من اضخم النجوم واتفه المُنبر
وكل إجهاد وجهاد هو هدوء سرمدي
في الله .

« غوثيه »

مقدمة المترجم

١ - مدخل :

بلغ التقدير لهذا الكتاب في الغرب حداً صنف معه كأعظم مؤلف صدر في النصف الاول من القرن العشرين . فهو كتاب يعالج جميع مواضيع الحضارات الانسانية وانجازاتها من فن وعلم وفلسفة ومذاهب وأديان ، فاشتهر يرى أن كل حضارة من الحضارات هي كل متكامل غير قابل للتجزئة وظاهرة أولية متفردة وذلك لأن لكل حضارة نفساً أولية واحدة ، وتميز برموزها عن نوازعها وطاقاتها ، وأن تلك تنطلق عنها النفس وهذه الظاهرة وهذا الرمز هي التي تسيطر وتوجه جميع نتائج الحضارة من أدب وتصوير ونحت وموسيقى وعلم وفلسفة ومذاهب وأديان ، لهذا سيجد القارئ شينغلر يعالج في هذا الكتاب الضخم جميع هذه الفروع الحضارية ، وسيراه يستشهد بالموسيقى وهو يبحث في الرياضيات ، ويدلل على صحة اقواله بالدين وهو يتحدث عن النحت والتصوير ، ويقتبس براهينه من الطقوس المذهبية او الدينية ليثبت نظرياته في الهندسة المعمارية ، ويختار دليلاً من الرقم الرياضي ليرهن على صحة نظريته في الجلس . لهذا

فان القارئ سيدخل لوفرة معلومات شبنغلر الموسوعية وسيجب بنطقه المنسق والحقائق الملاحظة .

والحق أن هذا الكتاب يُدرس ولا يُقرأ . واعتقد ، لا بل أؤمن بأن الزمان الذي يتوجب فيه على القارئ العربي أن ينتقل من القراءة للترفيه عن نفسه إلى القراءة لتثقيف نفسه قد حلّ وأن . وكتاب شبنغلر هذا على ما أرى هو أول محاولة تتحدى فيها المكتبة العربية القارئ العربي بتراث إنساني خالد من هذا للعبار . ولا أريد ان اكتم أنني أشعر بفخر وأنا أحقق نقل هذا المؤلف إلى العربية ، فترجتي لهذا الكتاب جاءت نتاج كدح لا عمل ، فقلقد عبأت كامل طاقات خميري وعقلي لانجاز هذا العمل الضخم ، فنقلته الى العربية بدقة حرفية وأمانة مترتبة في إخلاصها وذلك لادراك أهمية العمل المنوط بي ، وقد بذلت كل جهد لاصوغ ترجمتي بأسلوب سهل هين ولا أريد ان ادعي هنا انني بلغت في ترجمتي الكمال ولكن الكمال كان نصب عيني عند ترجمة كل كلمة من كلماته .

وقبل ان اختتم مدخل هذه المقدمة أرى لزماً على ان اشكر أصحاب دار مكتبة الحياة على اقدامها على مثل هذه المغامرة في تقديمها للقارئ العربي مثل هذا الكتاب الضخم واهتم فيها انني وصديقي المفكر العربي الكبير الاستاذ يوسف الحوراني الذي قام بمراجعة الكتاب ، واشكر القيمين على مكتبة الجامعة الاميركية ببيروت اذ انهم وفروا لي بسخاء وكرم كل امكانيات العمل الفكري ، واشكر انخبراً لا آخر انني وصديقي السيد هنري حنا الذي افسح لي في مكتبته مكاناً هادئاً ولطيفاً للعمل ، وبמידاً عن ضوضاء البرج ببيروت حيث يقع التزل الذي كنت فيه أقم .

٢ - من هو شبنغلر ؟

انه اوزفالد شبنغلر ولد في شهر مايو عام ١٨٨٠ وفي مدينة بلاكنبورغ في الهرتس من أب يدعى برنهرد وأم من أسرة غرتلسوف ويدين بالمسيحية

البروتستنتية وقد تلقى دراسته الثانوية في مدرسة « هله » ثم انتقل الى جامعة برلين حيث تخصص في العلوم الطبيعية ، وانتقل من هذه الجامعة الى جامعة ميونيخ ليعود منها الى برلين ثانية ومن ثم ليلقي عصا الترحال في مدينة « هله » لفترة من الزمن ، وليغادرها ليستقر أخيراً في مدينة ميونيخ حيث قضى حياته في التأمل والدرس وعاش وحيداً في عزلة هائلة وحرية كاملة حتى وافته المنية في ٥ أيار عام ١٩٣٦

أما أشهر مؤلفاته لا بل اعظمها فانه هذا الكتاب الذي نقلناه الى العربية أي « تدهور الغرب » .

« Der Untergang des Abendlandes »

وقد رأينا تسميته بتدهور الحضارة الغربية وذلك السجاف مع روح الكتاب ، أما بقية مؤلفاته فهي مجموعة من مقالات ومحاضرات وكراريس لا يتجاوز أضخمها المئتين من الصفحات واشهر هذه الكراريس هي هيرقليطس : « دراسة في الافكار الرئيسية الديناميكية » في فلسفته ، البناء الجديد للريخ الالمانى ، السنوات الحاسمة ، المانيا وتطور التاريخ العالمي .

٣ - نفسانية شبنغلر :

يبدو ان الطريقة المثلى لفهم إحدى الفلسفات انما تتمثل في فهم شخصية فيلسوفها ، وروحانيته التي انبجست عنها تلك الفلسفة ، ولا شك بان لشبنغلر فلسفة جديدة كل الجدة في فهمه لتطور التاريخ البشري وللحضارات البشرية التي تشكل هذا التاريخ ، وفلسفة شبنغلر هذه فلسفة تشاؤمية بأوسع ما لكلمة التشاؤم من معنى ومفهوم ، ولعل السبب الرئيسي الذي جعل من شبنغلر فيلسوفاً مثشائماً يتجاوز في تشاؤمه شوبنهاور بمراتب ودرجات ، هذا السبب ناشيء من ايمانه العميق بالطبقية في المجتمع وقناعته بان النبلاء وحدهم هم الطبقة الوحيدة التي تمثل الأمة حق تمثيل في المجتمع ، وان بقية الطبقات

لا تقتلها إلا تمثيلاً قصصاً ، أو بالآخرى انها لا تقتلها على الاطلاق ، فطبقة
 الفلاحين على حد زعمه لا تقتل الأمة في شيء وذلك لأنها حسب اجتهاده
 خارجة عن التاريخ ، وان التاريخ لا يقوم إلا مع الحضارة وهو (أي شبنغلر)
 يرى ان طبقة الفلاحين تسبق ميلاد الحضارة . زد على ذلك ان شبنغلر يرى
 ان من أهم مقومات الحضارة هي تلك النوازع والنزعات الفروسية التي تنمرد
 على حساب الارباح والخسائر ، إذ انها تعتمد مبدأ للمطاء والتضحية ، ولهذا
 وفي عصر رأى شبنغلر بأمر عينه المبدأ والروح الطبقيين يتهاويان ويندثران
 تحت لطيمات الجماهير وقبضات الطبقات الحاكمة من فلاحين وعمال ، ورأى الثورات
 والزلازل الاجتماعية تدك صروح النبالة دكاً ، ورأى المادية في أشبع صورها
 تسود المجتمعات الأوروبية وتتخذ من مبدأ الخسائر والارباح دستوراً أخلاقياً لها ،
 ورأى أبناء المدن يقتاسون لا بل يسفرون من تقاليد النبالة واعرافها ويرون
 فيها الدلالة على رجمية المجتمع والحطاط الدولة ، ورأى الامتيازات الطبقيّة
 والمواجز الاجتماعية تنهار امتيازاً بعد امتياز ، وساحزاً بعد ساحز ، لهذا
 كله لم يكن أمام شبنغلر المؤمن بالطبقية المنصرية وبالنبالة على وجه أخص
 كنظام للحضارة إلا ان يثور على المادية في شكلها البرجوازي والاشتراكي ،
 من غربي وشيوعي ، وان يلجأ الى التشاؤم والكفر بالعقل والتفني بمزايا
 الوجدان واندفاعات البديهة التي تندفق تدفق اليلبوع من الارض والتي
 لا تتوخى من دفعها غرضاً حسياً او مآرباً مصلحياً لانها لا تستطيع ولا تريد
 إلا ان تندفق ، لهذا ارسل شبنغلر بصيغته المدوية القائلة بان العقل يقتل ،
 وان العلم يدمر ، وان التحليل يهدم ولا يبني ، لكن شبنغلر العالم الرياضي
 السابق كان يدرك ويعي ، بان صيغته هي صرخة في واد ، وان التيار
 لأضعف واعتى من ان توقفه صيحة مفكر او يسيطر عليه مذهب او يتحكم
 به دين او فلسفة ، لذلك ارتقى في احضان جبرية تشاؤمية وأخذ على نفسه
 في هذا الكتاب ان يفلسف الفناء ويحلل العدم كضم ورتين حتميتين لا على ظهر
 هذا الكوكب فقط بل انما في الكون الكبير ايضاً ، والكون الكبير بكل

ما فيه من مجرات وانظمة شمسية وكواكب .

وشينغلر يشن حملة لا هوادة فيها او لين على كل ما هو حسي ، ويكره العقل لأنه يدخل الاشياء الغامضة في ميدان الحواس ، ونهاض الرياضيات والفيزياء والكيمياء لانها تتعامل مع الحواس حتى في فرضياتها ولعل السبب الرئيسي لمداء شينغلر لكل ما ذكرت يعود اولاً واخيراً الى الحواس وهي التي تساوي الفرد بأفراد طبقة النبالة ، هذه الطبقة التي يتعبد لها شينغلر ويقدها ويمتبرها روح الأمة والقوة الدافعة في التاريخ ، وذلك لأن اقلية ضئيلة ، على حد زعمه ، من الناس الممتازين النبلاء هي التي تمثل الامة ، ولان الامة ، على حد قوله ، هي ككل رمز من الرموز الكبرى للحضارة ، رمز يرتبط بنفـر قليل من الناس ، وهذا النفر هو الدولة وتجسيد للامة في الدولة وهو يتنادي بهذا المبدأ بوضوح حينما يقول في إحدى فقرات هذا الكتاب ما يلي :

« ان التاريخ لا وجود له الا بالامم ، لأن الامم هي الصورة الحية فاذا حطمتها حطمت التاريخ ، وان لكل امة طاملاً هي تحيا وتناضل دولة ، ولا تكون الامة ذات دولة الا اذا كانت مكونة من طبقتين لا اكثر ولا اقل وهما طبقة النبلاء وطبقة الكهنوت .

اما الفلاحون والعمال وحتى في نقاباتهم فانهم لا يؤلفون طبقة » .

مثل هذا الفيلسوف لا شك سيفر الى التشاؤم وسينظم قصائد الرثاء وهو يرى الطبقة البرجوازية الاوربية ، هذه الطبقة التي رأت النور على يد الثورة الفرنسية واعتمدت الفلسفة الانكليزية ديناً لها ومذهباً ، تضرب النبلاء والكهنوت ممأ وتسيطر على كل اعراف المجتمع وتقاليده وتشرع للدول الاوربية دساتيرها وقوانينها .

هذه دراسة عاجلة لنفسانية شينغلر ، وهي دراسة استعراضية نأيت بها عن كل نقد او تحليل .

يرى شبنغل أن الحضارة تولد في اللحظة التي تستيقظ فيها روح كبيرة ، وتفصل هذه الروح عن الروح الاولى للطفولة الانسانية الأبدية ، كما تفصل الصورة عما ليس له صورة ، وكما ينبثق الحدود من اللا محدود ، ويرى شبنغل ايضاً ان الحضارة تولد وتنمو في تربة بيئة يمكن تحديدها وتحديداً دقيقاً وان الحضارة ككل كائن لها طفولتها وشبابها ونضوجها وشيخوختها ، وانها تموت عندما تحقق روحها جميع إمكانياتها الباطنية على هيئة شعوب ولغات ومذاهب دينية وفنون وعلوم ودول ، وان الحضارة عندما تحقق هذه الامور وتستنزف إمكانيات روحها في تجسيد هذه الانجازات تتخشب وتحول الى مدنية واخيراً تتجاوز المدنية الى الانحلال والفناء . ويرى شبنغل أن لكل حضارة صيرورة واتجاهها وزماناً ومصيراً وتاريخاً ، وان الحضارة أسيرة مصيرها ، وان اتجاهها هو اتجاه لا يمكن ان يقلب أو يعكس أو يُحوّل وذلك لان هذا الاتجاه هو اتجاه وسمة المصير وحدوده الصيرورة . ويرى شبنغل ان لكل حضارة تاريخاً ، وان هذا التاريخ هو تاريخ النفس الاولى للامة ذات الحضارة ، وانه لا يمكن ان تكون هناك حضارتان متماثلتان كل التماثل ، وذلك لان كل حضارة هي تاريخ مستقل بذاته لا يتأثر أبداً بتاريخ أية حضارة أخرى ، واذا ما تأثر فانما لا يبرأ أبداً عن جوهره ، بل انما يتمثل أشكالاً كاذبة تتنافى واصلاته الحقيقية وينشأ ثمثله هذا عن ظروف معينة تحد من حرية عمل النفس الاولى للحضارة ، لكن هذه النفس الاولى المحدودة الحرة تسمى حتى في مثل هذه الظروف الى طبع الحضارة المتأثرة بها بطابعها ويضرب شبنغل الامثلة على هذه الواقعة بالحضارة العربية التي تمكنت ، حتى في اعتقادها القواعد الكلاسيكية في الهندسة المعمارية ، ان تفرّض طابعها على المباني الرومانية ابتداءً من عهد هادريان . فالپانتيون Pantheon مثلاً الذي بناه هادريان يعتبر أول مسجد اسلامي بني في التاريخ . فالحضارة تولد وهي تحمل معها صورة وجودها ، وهي على صلة

رمزية عميقة ، صفة تكاد تكون صوفية ، بالمكان الذي فيه وبواسطته تريد ان تحقق وجودها وهي تصارع وتناضل داخل المكان الذي اختاره لها مصيرها لتنظم كل خليط فيه على صورتها . زد على ذلك ان لكل حضارة طرازها الخاص بها ، وبإستطاعة المرء ان يتلمس هذا الطراز في كل إنجاز من إنجازاتها ، أفنياً كان أم علمياً أم دينياً . لكن التركيب الباطني لأية حضارة هو نفس التركيب الباطني لكل الحضارات ، ولا توجد ظاهرة واحدة ذات قيمة عميقة في الصورة التاريخية لحضارة ما دون ان يوجد ما يقابلها تماماً في غيرها من الحضارات ، ومثل هذه الظواهر هي ظواهر ينمتها شبنغل «للمتاصرة» قيامكنا ان نقول مثلاً ان فيثاغورس معاصر للديكارت وافلاطون معاصر للابلاص ، وارشميدس معاصر لفاوس وان الاسكندرية معاصرة لبغداد المباسية ، وان بغداد المباسية معاصرة لواشنطن ، ولكن اختلاف النفس الاولية لحضارة ما عن النفس الاولية لحضارة اخرى هو الذي يحدد الفرق بين هذه الظواهر المتاصرة ، فالنفس الفاوستية لفاوس هذه النفس التي اعتمدت المنهج التحليلي الفراغي اللانهائي نفس تختلف كل الاختلاف عن النفس اليوقليدية لفيثاغورس ، فالنفس اليوقليدية تؤمن بالمحسوس وبالنهاية والمحدودية الى حد يجعلها تعتقد بأن الكون ينتهي عند قبة السماء الزرقاء ، بينما ان النفس الفاوستية هي بالاضافة الى ما ذكرت عنها آنفاً لا تشترط المحسوس اساماً لمعومها ، ولا تعتمد كما تعتمد النفس اليوقليدية على بُعدين فقط ، أي الطول والعرض ، بل انما تقصد الابعاد الثلاثة وهي الطول والعرض والعمق . كما تؤمن بالاستمرار التاريخي ولا تقيد نفسها أبداً بالحاضر وبالمكان كما كانت حال النفس اليوقليدية ، بل انما ترتبط بالزمان وبالفراغ اللانهائيين .

ويرى شبنغل كما سبق لي ان قلت انه لا يمكن ابداً فهم أية ظاهرة اساسية كانت ام اجتماعية ام اقتصادية ام علمية او ادبية ام فلسفية إلا بواسطة فهم كل ما للحضارة من ظواهر ، وهو بذلك يقول :

« حينئذ رأيت فيضاً زاخراً من الروابط التي شعر بها بعض المؤرخين

شعوراً واضحاً حيناً وغامضاً في معظم الاحيان دون ان يصلوا الى فهمها اطلاقاً ، روابط بين صور الفنون التشكيلية والفنون العسكرية او الادارية ، ورأيت تشابهاً عميقاً بين الاشكال السياسية والرياضيات في الحضارة الواحدة ، بين النظرات الدينية والصناعية ، بين الرياضيات والموسيقى وفنون التشكيل ، بين صور الاقتصاد وصور المعرفة ، وتبينت مجلاء ووضوح الارتباط الروحي العميق بين احدث النظريات الفيزيائية الكلاسيكية والتصورات الاسطورية الخاصة بالاجداد عند الجرمان ، بين اسلوب المأساة ، والآلية الديناميكية ... ورأيت وراء هذا كله ، في فيض من النور ، ان هذه المجموعات القوية المتشابكة في هيتها والتي تمثل كل واحدة منها ، تمثيلاً رمزياً في الصورة العامة للتاريخ العام ، نوعاً انسانياً خاصاً ، اقول رأيت ان هذه المجموعات تكون بناء متجانساً في اجزائه كل التجانس . وهذه النظرة هي وحدها التي تستطيع ان تكشف عن سياق التاريخ واسوبه الخاص .

وبرى شبنغل ان لكل حضارة عناصر خاصة بها وعناصر غريبة عنها ، وان هذه العناصر من خاصة وغريبة تحدها النفس الاولى لكل حضارة ، لذلك يؤمن شبنغل بأنه من المستحيل على فرد او افراد ينتمون إلى إحدى الحضارات ، ان يفهموا حضارة اخرى غير حضارتهم فهماً كاملاً ودقيقاً في صحة وذلك بسبب العناصر الغريبة عنهم هذه العناصر التي تشكل منها تلك .

وبرى شبنغل ان للحضارة دستوراً أخلاقياً يتمثل في العقيدة وقوة النفس وتلازمه بساطة الظواهر وان الدستور الحضاري لا يعتمد العقل ابداً بل انما يعتمد الوجدان هذا الوجدان الممثل في الشعور ، لا بالحس وأن العقلانية في شتى مذاهبها هي فلسفة مدنية لا حضارية لذلك عندما تدخل الحضارة الطور العقلاني من تطورها تبلغ خريف عمرها وتشينخ وتهوي الى درك المدنية ثم تتابع المهدارها إلى الانحلال .

يشن شبنغل حملة عنيفة على المدنية ، ففي المدنية ، تصبح الصيرورة ،
 Becoming صيراً Become ويمسي التاريخ طبيعية وينغدو الزمان مكاناً
 والاتجاه امتداداً والعلوم الروحية علوماً طبيعية ، وتصبح طبيعة « غوثية »
 الحية ، طبيعة ميتة وتزول الصفة العضوية (Organic) عن كل مفهوم وأمر
 وشيء ، ويتخشب كامل الوجود ، إذ تحف العصاراة الحياتية من ساقه ونفجه
 واغصانه وافانينه ، وتصبح الفخامة المادية والوفرة المدنية صاحبي الحول
 والطول وتحل الضائير وتصبح العظمة تقاس بالباع والذراع وتقدر بالقطار
 والدينار . وكانت من قبل تقدر ، أيام الحضارة ، بما لا يحس به من العزائم
 والأخلاق . وثناً المدن العالمية العظمى اما سكان المدن فانهم لا يمثلون أمة
 بل انما يمثلون ركام جماهير تتفاعل معاً نتيجة لعوامل مصلحية مادية لا تمت
 الى الوجدان او الضمير بوشيجة او صلة ، اما منازلها فليست سوى ملاجئ
 يأوي اليها أناس لا تجمع بينهم رابطة الدم ، بل الصدفة ، ولا توحد كلمتهم وحدة
 الشعور القومي بل روح المصلحة الاقتصادية ، وإذا ما انتقل احد سكانها من
 مدينة الى اخرى تصبح المدينة وطنه ، أما القرية فتبدو لناظره أجنبية
 غريبة ، والعلّة على حد قول شبنغل : ان ساكن المدينة لا يستطيع أن يعيش
 في مكان آخر غير هذه الأرض الصناعية ، وهي تمثل تدهور السباتي الكوفي
 لوجوده الأصيل ، بينما تصبح قوثرات وجوده الواعي اشد خطراً يوماً بعد
 يوم . والانسان في المدينة لا يؤمن الا بالتفسير السبي ولا يفهم للتجربة الحية
 اللاحسية ، وهو فاقد كل ميزات الدم والقومية والشعور بالثقليد ، وهولذلك
 عقيم ، وعقمه يدل على انه يمم شطر الموت وهو قد فقد الرغبة في الحياة وفقد
 الخوف من الموت ولم يعد يشعر بان هناك مبرراً لوجوده واسباباً تبرر بقائه
 واستمراره بالحياة .

والحق ان مع ماخذني الكثيرة على شبنغل ، فاني اقر واعترف بان
 شبنغل قد ابدع في وصف الازمة الروحية التي تعانيها المدنية الغربية اليوم ،

هذه الازمة التي تسعى بالحاح لتجد لها منفساً ومخرجاً والتي تجبه اليوم الى الوجودية وما يماثلها عليها تجد لديها ما ينفي قلقها ويعيد اليها طمأنينتها الباطنية ، فالمدينة للفريية اليوم مدينة تشيع الاضطراب والقلق في نفوس ابناءها وقد اخذت ابتداء من عام ١٩٤٥ تتقل هذا القلق والاضطراب الى الشرق العربي ، وعقب التجارب التي مررها بها لا يعني الا ان اسلم يبدأ شبنغلر القائل بان العقل يقتل والفراغ يلد الموت ، وان المكان يمت الزمان وان الصير ينحر الصبورة ، وان الامتداد يقتل الاتجاه . وان العقلانية لا يمكن لها ان تدفع الانسان او الامة الى بناء حضارة ، فالعقلانية مذهب يؤمن بالحسوس المدرك ولذلك يحول الانسان الى كائن يتمسك بالحاضر ويشد بذاته الى كل ما هو آتي ويطمع الى تحقيق الربح الفوري ، لهذا فان مثل هذا الانسان هو فريسة دائمة للانتهازية ، وهو يستغرب التضحية ويستهن العطاء ، ويسخر من كل عمل لا يحقق وبها آتياً وفورياً ، ومثل هذا الانسان لا يمكن ان يكون لبنة في صرح الحضارة ، كما وان العصر الذي يعيش فيه ويدن بمذهبه ، لا يمكن ان يكون عصر انبعاث وحضارة . والانسان في المدينة يضع نصب عينيه اشباع الحس هدفاً له ويقوم كل عمل بمقومات حسية تصب كلها في الجيب والبطن وما يشتق عنها ، لذلك فان المدنية عاطلة من المنظمة الحقيقية ، عقيمة لا مجال فيها للبناء الاصيل ، وهي تحاول ابدأ ودوماً ورغبة منها في الصمود أمام شعورها بالتقص ان تفرق نفسها بعيش حسي مترف يخنق صوت الوجدان داخل الانسان ، ولكن لما كانت الاحاسيس لا تشيع بل تنهك لذلك تصاب المدنية بالسأم والملل ويفتش اهلها عن مخرج لا صديق ، وعن نديم لا رفيق ، وبهذا تنقلب موازين القيم وتختل الى درجة يجعل اهلها في كثير من اللحظات يحسون بعدم الحياة وبانعدام اي حافظ او مبرر لها .

وما يفلق باب الامل في وجه شبنغلر ويقطع عليه كل سبيل الى التفاؤل ايمانه المطلق بان الوقائم الحضارية لا تتكرر ابدأ ، وشبنغلر يريد ان يقول

في هذا للشعوب التي كان لها حضارات فيما مضى ، بأن حضاراتها لن تتكرر على ايدي ابنائها مرة اخرى . وشبنغلر مع انه لا يصرح علناً بأن الحضارة الفلوسفية هي اسمى حضارة بلغها الجنس البشري على ظهر الكوكب ، لكن منطوق كتابه وبجمل آرائه الواردة في هذا الكتاب تشير جلياً الى ان شبنغلر يؤمن ايماناً وطيداً بأن الحضارة الفلوسفية هي ذروة الحضارات على الارض ، كذلك يؤمن وهو الذي عاش ليرى الحضارة الفلوسفية تمتد بظلالها آفاً استعماراً وحيناً آخر نفوذاً لتشمل كامل الشعوب والامم من اسبوية وافريقية وغيرها من ابناء القارات الاخرى ، وعاش أيضاً ليرى أن هذه الشعوب من مستعمرة ونصف مستعمرة تسارع لتأخذ بأسباب الحضارة الفلوسفية ولتتقذى بثقافتها ولتقتبس اساليبها وحتى مناهجها في الحياة ، اقول ان شبنغلر يؤمن ايماناً جازماً بأن الجنس البشري على ظهر هذا الكوكب مقبل أكيداً على الفناء في وقت جد قريب ، وان تدهور الحضارة الغربية سيجر معه حتماً تدهور الحضارة الانسانية بكاملها : بالرغم من انه لا يجوز لنا ان نقول حضارة انسانية وذلك اذا ما رغبتنا في الانسجام ومفهوم شبنغلر الحضاري ، فهل تؤكد الاسلحة النووية من فرية وهيدروجينية والمكروبية مخاوف شبنغلر وتبرر تشاؤمه ؟ إن شبنغلر نفسه حبا منه بتعزية نفسه يعود لينادي مبشراً بأقارب ولادة روح حضارة جديدة !

٦ - الحضارة العربية :

اذا كان هناك من فيلسوف اعجب بالامة العربية اعجاباً يكاد يكون دون تحفظ ، فانما هو شبنغلر . فشبنغلر يرى أن جميع الحضارات التي قامت في الشرق الاوسط ، ما عدا الحضارة الفرعونية هي حضارة عربية ، ويسمي النفس الاولية للحضارة العربية بالنفس الجوسية فاليهودية والمسيحية والزرادشية والمالدية والنسطورية وجميع ما قام في منطقة الشرق الاوسط بكاملها وامتد حتى الصين وشمالي افريقيا هو فروع من الحضارة العربية ذات

النفس الاولى المجوسية . ويرى في معركة « اكثيوم » التي دارت بين
انطونيوس ، معركة دارت بين الروح الابولونية (اليونانية الرومانية) وبين
الروح العربية او المجوسية كما يسميها شبنغلر ، اي انها معركة دارت بين
الالهة المتعددة وبين الاله الواحد ، بين الامارة والخلافة . ويؤمن شبنغلر بأنه
لو قدر لانطونيوس ان ينتصر لانتقد الروح العربية ، لكنه هزم ولهذا كفت
هزيمته الروح العربية بكفن روماني امبراطوري ، لكنها مع هذا استطاعت
كما اوردت آنفاً حق في اعتمادها الشكل الكاذب في الهندسة المعمارية والزخرف
من ان تفرض وجودها على الحضارة الابولونية .

ويبلغ اعجاب شبنغلر بالحضارة العربية حداً يضعها معه ، جنباً الى جنب
والحضارة الفارسية ، وذلك حين تقريره ان الحضارة العربية كانت ايضاً
كالحضارة الفارسية تؤمن بثلاثة أبعاد ، أي طول وعرض وعمق ، لكن
الفرق بين العمق الفارسي والعمق العربي ، هو ان العمق الفارسي يتسامى
عالياً ليخلق في الفراغ (Space) بينا ان العمق العربي ينحدر ليفوس عميقاً
في باطن الارض ، ولنسمع ما يقوله شبنغلر عن الروح العربية وذلك عندما
تحررت هذه الروح من القيود الابولونية من فن وسياسة ، بعد رضوخ طويل
لهذه القيود :

« وهذا وحده كاف ليفسر لنا سر الحُمَيَّا الجبارة التي دفعت بالحضارة
العربية عندما انطلقت أخيراً من قيودها الفنية وأغلاها الأخرى لتلقي بظلالها
على جميع البلدان التي تنتمي اليها باطنياً منذ قرون وقرون سبقت انطلاقتها
الاولى . ان هذه الحُمَيَّا للدلالة على ان النفس العربية هي في عجة دائمة من
أمرها ، فهي تلاحظ أعراض شيخوختها حتى قبل بلوغ شبابها . وانه الحق
لا مثل هناك في التاريخ لتحرر الجنس المجوسي وانطلاقه ، فلقد اقتتحت
سوريا ، لا بل حررت عام ٦٣٤ ، وسقطت دمشق عام ٦٣٧ وزيڤفون
مثلها ، وفي عام ٦٤١ استعبدت مصر وبلغ العرب الهند ، وفي عام ٦٤٧
عادت قرطاجة ، واستعبدت سمروند عام ٦٧٦ ، وفي عام ٧١٠ سقطت

اسبانيا ، وفي عام ٧٣٣ أخذ العرب يقرعون أبواب باريس .

لقد ضغطت في هذه السنوات القلائل جميع العواطف العربية الملهمة والآمال الموهجة والأعمال المحفوظة ، هذه التي تكفي لتملأ قروناً وقروناً من التاريخ .

فالصليبيون أمام القدس وسلالة هوهنشتاوفن في صقلية ، والهانسا في البلطيق ، والفرسان اللاتينيون في الشرق السلافي ، والاسبان في أميركا ، والبرتغاليون في الهند الشرقية ، وامبراطورية شارل الخامس التي لا تغرب الشمس عنها ، وبداية عصر الاستعمار الانكليزي تحت رعاية كرومويل ، كل هذه الانطلاقات تعادل في زخمها انطلاقة واحدة حملت العرب الى اسبانيا وفرنسا والى الهند وتركستان .

بما ورد يتضح الاصحاب الشديد الذي يكنه شبنغلر للعرب والحضارة العربية التي يفوق زخمها مرات ومرات زخم الحضارة الفارسية ، كما ويبدو من كلام شبنغلر ان العرب لم يستعمروا البلدان التي فتحوها ، بل انما استعادوا بكل بساطة جميع بلادهم وحرروها من نير الاجانب والاغراب .

٧ - معنى الرمز

يرى شبنغلر ان الرمز هو تشبيه للوجود الحقيقي ، والرمز شيء غير قابل للتفسير ، وذلك لأنه اذا ما فسر فانما سيفسر عندئذ يرموز اخرى ، وشبنغلر يصف الرمز بالجملة الآتية :

ان الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي وهو يدل عند الناس ذوي الشعور اليقظ على شيء من المستحيل ان يعبر عنه بلفظة عقلانية ، وهو دلالة تقوم على يقين باطن مباشر ، والرمز هو تعبير عن الصلة بين الكائن وبين الكون . والرمز يرتبط ارتباطاً مباشراً بالصير ، فهو يدل على شيء ما عضوي حي قد تنحشبت وتجمد أي على شيء مات ، وفي الرمز يتحول الاتجاه

الى امتداد ، والحياة الى موت ، لذلك فان طابع الرمز هو الفناء اما ارتباطه فانما هو بالفراغ لا بالزمان .

وهناك ارتباط عميق بين الفراغ والموت ، والفراغ هو الامتداد ، والامتداد هو المادة ، والمادة هي تقيض الروح ، والروح هي الحياة ، والحياة هي تقيض الموت ، لذلك فان المادة هي الموت ، واذا ما كانت المادة هي الفراغ فان الموت والفراغ إذن متساويان . زد على ذلك ان لكل حضارة رمزها الاولي ، فالرمز الاولي للحضارة الكلاسيكية هو الحجم المادي المحسوس المحدود ، اما الحضارة العربية فرمزها الاولي هو الكهف ، واخيراً فان الرمز الاولي للحضارة الغربية هو الفراغ اللانهائي اللامحدود . اما الحضارة الكلاسيكية فكانت ترى في الكون كوناً محدوداً محدداً دقيقاً بواسطة قبة السماء ، وترى فيه ايضاً كلا محدوداً محدداً مادياً مجسماً لا يوجد وراءه أي شيء آخر ، وقد تمادى الرواقيون في ميدان الحس والمحدودية حتى أنهم قالوا بان العلاقات التي تشد الاشياء بعضها الى بعض ، وخصائص هذه الاشياء هي أسجام مادية ، بينما أن الحضارة الغربية كانت ترى الكون فراغاً لامتناهياً تسبح فيه الاجرام السماوية ، التي لا تعد ولا تحصى قائمة شاردة .

ويشن شبنغار حين حديثه عن الرمز حملة شعواء ، على الحضارة الكلاسيكية من يونانية ورومانية ، فهو يرى أن هذه الحضارة حضارة حسية من معنى ومفهوم ، فالآلهة الكلاسيكيون آلهة مرتبطون بالمكان الذين هم فيه ، زد على ذلك ان دولتهم كانت دولة المدينة ، دولة لا تتمدى في سياستها أسوار المدينة التي تحيط بها ، فلم يكن الاغريق يعرفون سياسة المسؤولية الوزارية ، ولم يكونوا يعملون بدبلوماسية مجلس الوزراء المعروفة حالياً في الغرب . حتى معابدهم كان يفرضا الظرف ، والمكان .

أما الحضارة المصرية فلقد كان رمزها الاولي هو النوب ، وذلك لأن النفس المصرية كانت تحس بان الحياة هي رحلة عليها ان تقوم بها سالكة درباً مرسوماً لها ومحدداً محدداً دقيقاً صارماً .

ويثني شبنغلر على الحضارة المصرية بالغ الثناء ، ويعتبرها حضارة تعبر عن نفس جريئة مقدامة وتؤمن بالخالود إيماناً عميقاً لذلك اختارت الحجر وأصله انواعه لتشييد منها معابدها ولتنحت تماثيلها ، واكتشفت أسرار التحنيط ، ونحن نرى حق اليوم جثث الفراعنة مسجاة حق اليوم في المتاحف .

ويقتنم شبنغلر هذه الفرصة ليعاود شن حملته العنيفة على الحضارة الكلاسيكية ، فيقارن بين مواد الفن والبناء التي اختارها الكلاسيكيون الاوائل ، وبين المواد التي اختارها المصريون ، فيصف هذه بالصلابة والخالدة ، وتلك بالهشة والفقيرة ، ويستنتج من هذه المقارنة أن المدنية هي التي كانت تسيطر على شعور الإنسان الكلاسيكي ، وأن الايمان العميق بالخالود هو الذي كان يوجه نشاطات الانسان المصري وفعالياته .

٨ - فكرة الامة بين الحضارات

يرى شبنغلر ان فكرة الامة تقوم عند الامة العربية على أساس من الروابط الروحية المجردة ، ولذلك فإن العربية تريد من زعيمها ان يتمتع بصفات النبي ومؤملاته ، فالامة العربية كما يرى شبنغلر ذات وجود روحي يكاد يكون مطلقاً في روحانيته ، وقد صدق شبنغلر على ما اعتقد في تعريفه لجوهر اخلاق الامة العربية ، فالعربي إذا ما اردت ان تستغزه وتدفع به الى أقاصي الارض فعليك ان تتوجه الى وجدانه لا إلى معدته ، ولذلك تلمب التنخوة والفروسية أدواراً جدهامة في السلوك الاخلاقي للفرد العربي . كما وان للايمان لا العقل المركز الاول والممتاز لدى العرب ، واعتقد هذا بما جعل شبنغلر يحب بالعرب كأمة ، ولتسمع ما يقوله عمر بن الخطاب في إرشاداته الساراتبجية والتكتيكية التي وجهها الى سعد بن وقاص :

« أما بعد فاني أمرك ومن مملك من الاجناد بتقوى الله ، فان تقوى الله أفضل العدة على العدو وأقوى مكيدة في الحرب ، وأمرك ان تكونوا أشد احتراساً من المعاصي منكم من عدوكم ، فان ذنوب الجيش أخوف عليهم من

عدوم ... واسألوا الله العون على انفسكم كما تسألونه على عدوكم . »

وإنني لواقئ من ان شبنغلر الذي لا شك تبصر في تاريخ العرب واطلم على كل شاردة وواردة فيه لولا بعض روايب من قومية المانية قاوسقية الروح ، جرمانية الطابع ، بروسية النزعة ، لعب عن اعجابه بالعرب ، واعني بالعرب ، عرب الخلفاء الراشدين ؛ بلغة المفتن لا المحجب فقط ، وإنني لا أحدث هنا بوصفي عربياً بل إنما أحدث بوصفي انساناً ، لأن العروبة كانت تضع دائماً الانسانية فوق كل مفهوم . ولا اعتقد ان شبنغلر صادف ، وهو البعالة الموسوعي ، أمة تتفق ومزاجه الفكري كالأمة العربية ، وهو حينئذ يتحدث عنها حينئذ معجباً وحياناً مكبراً ، يلس المرء ان جرمانية شبنغلر ، تجاهد وتصارع لتكبح من جراح اقتنائه بالعرب كأمة ، فهو واثق يؤمن بأن الأمة العربية هي الأمة الوحيدة التي وضعت ، وفي عصر الخلفاء الراشدين ، الوجدان فوق العقل ، والحق المطلق فوق المصلحة ، مها كانت لهذه المصلحة من اشكال ودوافع وتزعجات .

وقد صدق ابن خلدون حينئذ وصف العرب فقال :

« والعرب اسرع الناس قبولاً للحق والهدى ، لسلامة طباعهم من عوج الملكات وبراءتها من ذميم الاخلاق » .

ولا استطيع ان اقصور شبنغلر الا مبهوراً مذهولاً وهو يقرأ الجملتين التاليتين لابن خلدون :

« إن من علامات الملك التنافس في الخلال الحميدة » .

« إن المدينة هي نهاية العمران وخروجه الى الفساد ونهاية الشر والبعث عن الخير » .

والحق أن ابن خلدون قد لحص كامل فلسفة شبنغلر في الجملة الانفة الذكر .

فالنفس الاولى للامة العربية ، ذات قومية مفتوحة لا تسعها الا الانسانية ، ولا تنتظمها الا الاخلاق ، والأخلاق الحميدة ، والحميدة فقط على وجه التخصيص ، الاخلاق التي تغلب الحق على المصلحة ، والوجدان على العقل ، والعدل على الظلم ، والروية على الاندفاع ، والشفق على السفك ، أخلاق تنبذ المكيافيلية ، وتؤمن بان الغاية الشريفة لا يجوز ابداً أن يسلك اليها وسائل غير شريفة ، لهذا تؤمن بان الاخلاقية العربية كقوة انسانية تسمو وتتسامى فوق كل مذهب فلسفي أو اقتصادي ، او سياسي أو ... أو ... وذلك لانها تسامت فيما مضى فوق كل الاعراف والتقليد والمقاهم ، وأعني بكلمة فيما مضى ، عهد الخلفاء الراشدين ، ولهذا فانا واثق من ان شبنغلر عندما اختتم كتابه يومضة من تفاؤل فانا اختتمه بمثل هذه الومضة التفاؤلية ، لافتتانه بالروح العربية ، ويكفينا قوله الذي اورده آتفا :

« كل هذه الانطلاقات تعادل في زخمها انطلاقة واحدة حملت العرب الى اسبانيا وفرنسا ، الى الهند وتركستان » .

أو قوله :

« لقد ضغطت في هذه السنوات القلائل ، جميع العواطف العربية المنسخرة والامال الموجعة والاعمال المحفوظة ، هذه التي تكفي لتملأ قروناً وقروناً من التاريخ » .

أما فكرة الأمة في الحضارة الفاوسية فانا تعبر عنها كلمة « الوطن » ويرى شبنغلر ان هذه الكلمة تعبير عن نوعة النفس الفاوسية الى اللانهائي ، من زماني ومكاني سواء بسواء ، فالوطن من ناحية المكان هو كما ترى الروح الفاوسية ، بقعة من الارض لا يشعر الفرد الفاوسي بان لها حدوداً جغرافية ، بل انما لها أفق يمتد الى ما لا نهاية فهو وطن تنتظمه الروح الفراغية فانا التي تنتظم وتسيطر ، وتوجه جميع انجازات الحضارة الغربية ، واعتقد بان هذه الفراغية ، الروح التي تنزع أبداً الى المطلق تزوعاً لا نهائياً هي التي كانت العامل الأساسي في توجيه الانطلاقات الأوروبية وجهة استعمارية ، فزروع

الروح الفالوستية الى المطلق يختلف تماماً عن نزوع الروح العربية وحنينها اليه ، فالروح الفالوستية نظراً لتأثرها العميق بالحضارة الكلاسيكية ، وان كان شبنغل يحاول في كل صفحة من كتابه ان ينفي عن الحضارة الغربية التأثر بالكلاسيكية ، روح لا تستطيع ان تمارس وجودها وتغلب به وتسر اذا أشركت مشاعرها الحسية في تجسيد مثل هذا الوجود. أما الروح العربية فانها في حنينها الى المطلق ، وفي سعيها اليه ، فانما تتناسى الأحاسيس الجسدية والمشاعر الحسية ، لا بل تساهى نسياناً مطلقاً ، فالزخم الذي يفيض منها زخم صوفي ، بكل ما لكلمة الصوفية من معنى ، وهو لا يستهدف أبداً في كل نشاطاته توفير الأسباب التي تيسر لها المتع الجسدية ، بل انما يستهدف أولاً وأخيراً الاندماج في الحق الذي هو الله .

ويتوجب علي هنا ان اشير الى ان الروح العربية تختلف ايضاً اختلافاً كبيراً في تصورها عن الروح الهندية واللا شيشية النيرفانية ، فالتصوف العربي الحضاري تصوف ايماني يتفاعل ويتفاعل ويفعل في الكون المحيط به ، اما النيرفانية الهندية ، او بالاحرى اللا شيشية الهندية ، فهي تصوف سلمي يتفاعل مع الوجدان ويقف عند التفاعل معه فقط ، وذلك لعدم نفوذ الوجدان الهندي الى الكون المحيط به .

واعتقد ان شبنغل نفسه يقربي على ما ذهب اليه فهو حين يبحث في تاريخ كل من الحضارات الكلاسيكية والعربية (المجوسية على حد تعبيره) والفالوستية ، يرى :

ان التاريخ الابولوني هو عبارة عن سلسلة من المصادفات تمر من لحظة الى اخرى ، اما التاريخ المجوسي (العربي) فهو بالنسبة الى الرجل « المجوسي » التحقق المتتالي لحظة كونية ارادها الله ، خطة تدير باتصالها بالشعوب ومن خلالها ، من الخلق الى الافناء ، وأخيراً فان التاريخ الفالوستي هو بالنسبة الى الرجل الفالوستي ، ارادة عظمى واحدة ذات منطق شعوري تعمل الامم على تنفيذها بتوجيه من الحكام الذين يمثلون هذه الامم .

يتضح بما ورد ان فكرة الامة في الوطن لدى الامة العربية ، هي فكرة
تعتبر ان الوطن هو كل مكان تنتشر وتتشرب فيه عقيدتها ، اما الفكرة
الفاوستية فانها تعتبر الوطن كل بقعة من الارض تسيطر وتفرس ارادتها
عليها .

والحق انني لأعجب من موقف شبنغلر واحار ، فهو بالرغم من انه
الفيلسوف الذي يؤمن بالوجدان والبدنية ، ويرفض رفضاً كلياً العقل والحس ،
يقف من الحضارة الفاوستية (اقول الحضارة لا المدنية) موقفاً فيه الكثير
من التمجيد والاعتزاز والفخر ، بينما انني ارى ان الحضارة الفاوستية هي في
واقعا الحضارة الكلاسيكية المتطورة بالذات ، حضارة اضافت الى بُعدني
الحضارة الكلاسيكية ، بعداً ثالثاً هو العمق ، بعداً قفز بها من المحدودية
الكلاسيكية الى اللانهاية الفراغية الفاوستية ، ولكن كلنا الحضارتين
تعتمدان الحسبة العقلانية دستوراً لها ، وان كانت الحسبة العقلانية
الكلاسيكية اكثر التزاماً بالحواس الخمس من الحسبة العقلانية الفاوستية ، بينما
ان الحضارة العربية فهي بالإضافة الى كونها أيضاً حضارة ذات ابعاد ثلاثة ،
لكن البعد الحقيقي وهو العمق ، هو البعد الذي لا يسيطر على البعدين
الأخرين فقط ، بل انما ينفذها ايضاً ، لذلك كله نرى ان الروح الحضارية
العربية روح مفرقة في الايمان بالله محسوس الى درجة تجعل في كثير من
حوادثها واحداثها الحضارة العربية تتنافى والمنطق وتتمرد على الظروف في
كل اشكالها ، ويكفي المرء ان يدرس سيرة الخليفة الثاني عمر بن الخطاب
دراسة فيها بعض ايمان ليتضح له نكران الانسان العربي الحضاري لكل ما
فيه انتشاء حس ، لذلك صدق شبنغلر كل الصديق عندما قال ان السيد المسيح
والمسيحية هما عربيا المنشأ والوجود ، اذ انه لا يمكن لأية امة غير الأمة
العربية ان تدفع الى الوجود المادي روحية كروحية السيد المسيح ، لهذا فان
الحضارة العربية حضارة غير متأثرة ابداً بالحس اليوقليدي ، كما هي حال
الحضارة الفاوستية التي تستمد براهين عقلانيتها من الحواس الخمس ، وتحاول في

هذا العصر ، عصر الصواريخ ، عصر غزو الفضاء ، ان تخضع رياضياتها الفراغية اللاحسية في الوقت الحاضر للحواس الحس ، وان كانت بعض عوالم هذه الحواس لا تزال متمردة على طاقات الحواس .

٩ - الدولة والشعب وإرادة الانسان :

يرى شبنغلر ان اجتماع المحاربين في قبيلة او جنس او خليط من الشعب يقصد الدفاع ضد قوة خارجية معادية ، هو البذرة الاولى للدولة ، وبهذا يرى شبنغلر ، ان الاصل في الدولة هو الحرب ، ولا شك ان شبنغلر الذي يعتبر الخوف او بالاحرى الرعب عاملا إبداعياً خصباً ، عليه ايضاً ان يعتبر الحرب التعبير الفعّال عن الارادة الانسانية التي تمزم على الصمود أمام الرعب ، ان لم تكن تقصد حقاً استئصاله . والحق ان شبنغلر هو من المعجبين بنيتشه فيلسوف القوة ، وفيلسوف إرادة القوة ، وان لم يبد اعجابه بصورة علنية واضحة ، لكنه يلتقي مع نيتشه عند اعتباره الدولة دولة قوة ، ويرى ان من الوظائف الاساسية للدولة هو القيام بالحروب ، فالحروب حسب اعتقاده هي التي تحافظ على حيوية وحدة الجماعة ، والحرب على حد قول شبنغلر « هي الخالقة لكل ما هو عظيم » وان كل ما له معنى في تيار الحياة قد ولد ونشأ عن النصر والهزيمة . »

والدولة تقوم على أيدي الرجال وبهذا يقول شبنغلر :

« ان الدولة من شأن الرجال ، إنها الاهتمام بالمحافظة على الكل ، بما فيها المحافظة الروحية على الذات وهي التي يسمونها باسم الشرف واحترام النفس ، انها الانتصار على التمدد ، وتوقع الاخطار قبل حدوثها ، انها أولاً وقبل كل شيء الهجوم بمناه الحقيقي ، هذا الهجوم الذي هو طبيعي وواضح بنفسه ، بالنسبة الى كل حياة هي في سياق التسامي والصعود . »

ويرى شبنغلر ان الدولة هي صورة للشعب ، لكنه يرى في الرقت ذاته ان الاحداث هي التي تصنع الشعب ، وليس الشعب هو الذي يصنع الاحداث

وبهذا يقول :

« ان الشعب هو وحدة للروح ، وان كل الاحداث العظمى في التاريخ لم تكن في الواقع من عمل الشعب ، بل لنا هي التي اوجدت الشعوب أولا . »
ويستطرد قائلا :

« ان الفعل هو الذي يغير من روح الفاعل . ومن الجائز ان يجمع الناس حول اسم مشهور ، لكن وجود شعب محل خليط من الناس وراء هذا الاسم هو نتيجة وليس شرطاً لوجود أحداث عظمى . »

ويرى شبنغلر ان ليست وحدة اللغة ولا وحدة الانتساب الى جنس واحد ، العاملان الاساسيان في كون الشعب شعباً بمعناه الحقيقي ، بل لنا وحدة الشعور ، أو « الحبس الجماعي للقومي » كما اسماء « برهان جويكيب فيخته » هي الجوهر والاساس ، ويرى ان حيوية الشعب تقاس دائماً بمدى عتق هذا الشعور بالوحدة وحيويته . فالشعوب على حد تعبير شبنغلر ليست وحدات سياسية او لغوية أو ذات دم نقي ، بل لنا هي وحدات روحية . وهكذا فان شبنغلر يقسم الشعوب الى شعوب سابقة للحضارة وهي الشعوب الاولى ، على حد تسميره ، ويُعرف هذه الشعوب على الشكل التالي :

« إنها الجماعات المراوغة الفرارة وغير المتجانسة ، والتي تتكون وتتحلل بلا قاعدة معروفة في ديناميكية الاشياء ، والتي تنتهي بأثر تشعر شعوراً سابقاً غامضاً بحضارة لم تولد ، كما كانت الحال في الزمن السابق لهوميروس ، والزمن السابق للمسيح وزمن الجرمان ، والتي تتركز في طبقات كاملة ذات طابع يتجلى شيئاً فشيئاً ، وهي جامعة اخلاط من الناس في هيئات جماعية . بينما لم يتغير طابعها الانساني إلا قليلاً . » ومن ثم يقسمها الى شعوب موجودة في الحضارة ، وشعوب متأخرة عنها . ويسمي شبنغلر الشعوب المتأخرة عن الحضارة باسم « شعوب الفلاحين » .

ويرى شبنغلر أن الشعوب هي نتاج الحضارات ، وليست الحضارات ابدأ

نتاج الشعوب وبهذا يقول :

« يجب أن نؤكد بكل ما أوتيناه من قوة على أن الحضارات الدنيا هي شيء أصيل كل الأصالة شيء انبثق من اعماق الروح ، بينما أن الشعوب هي على العكس من ذلك ، ليست بصورتها الباطنية وبكل ظاهراتها المنتجة للحضارة ، بل إنما هي رموز للحضارات ، رموز إلى ارواح الحضارات ، وهي الرموز الأولية للحضارات .

١٠ - فكرة المصير والتاريخ :

يرى شبنغلر أن التاريخ خاضع لقانون حديدي يتمثل في المصير ، وأن الانسان مجرد من الارادة الحرة ، إذ أن عليه أن يخضع لمصيره ويدعن ، فليس الانسان هو الذي يصنع التاريخ ، بل إنما الحوادث والاحداث هي التي تختار انسانها وتحط تاريخها ، ويضرب المثل شبنغلر على هذا القانون بنابليون ، فهو يرى أن نابليون كان العربية التي امتطتها الحوادث والاحداث ، وأنه كان باستطاعة هذه الحوادث أن تجمد العشرات على أمثال نابليون ليدونوها في سجلات التاريخ . ويلتقي شبنغلر في ايمانه بمعظم الفلسفات التي عرفتها اوروبا في اعقاب الثورة الفرنسية ، وخاصة بالمادية الديالكتيكية وبالداروينية ، ويلتقي حتى بالمسيحية البولسية . (نسبة الى بولص الرسول) .

١١ - بين التاريخ والطبيعة :

يقول شبنغلر بأن التاريخ مطبوع بطابع الحدوث مرة واحدة فقط ، بينما أن الطبيعة مطبوعة بطابع إمكان تكرر الحدوث ، فشبنغلر يرى ان التاريخ لا يتكرر أبداً ، وإن كل واقعة تاريخية هي واقعة فريدة في نوعها وفريدة في حدوثها ، ويؤمن شبنغلر بان الوجدان والصبورية والزمان والمصير والحياة ، هي أعمدة التاريخ وأساسه ، وأن المصير والفراغ والتخشب والتحليل والعقل ، هي التي تشكل الاسس التي تعالج مواضيع الطبيعة وفقها . وإن

كل منهج طبيعي يتألف من مجموعة من الحقائق ، أما للتاريخ فيتألف من مجموعة من الوقائع والوقائع تتالي وتتابع ، بينما ان الحقائق يستنبط بعضها من بعض ، والحقائق قابلة للتحديد والتعريف ، أما الوقائع فانها غير قابلة لتحديد او تعريف وذلك لانها ترتبط بالضرورة والمصير ، بالزمان والحياة ، وهذه الاشياء ، جميعاً ترفض التعريف وتأبى التحديد ، ويستشهد شبنغل بقول نيتشه في هذا الموضوع ، إذ يقول نيتشه :

« إن القابل للتعريف هو وحده الذي لا تاريخ له » .

ويرى شبنغل أن هناك كبير فرق بين التاريخ والتأريخ ، وذلك لان التاريخ صيرورة كاملة ، أما التأريخ فأمر غير مستطاع إلا بواسطة تحويل شيء من الصيرورة الى الصير .

١٢ - مبدأ القوة :

يرى شبنغل ان للتاريخ الواقعي لا يتمثل في سيادة المثل العليا والخير والاخلاق ، بل يتمثل في سيادة العزيمة والارادة القوية للذهن الحاضر والموهبة العملية فالحياة عند شبنغل هي نضال مستمر من أجل السيطرة والسيادة وليست هناك من قوة اخرى تتنظمها سوى قوة المصير ، هذا المصير الذي لا يرحم ولا يكثر بصيحات الشاكين واحكامهم الاخلاقية .

وشبنغل يلتقي في هذا المبدأ ونيتشه ، ويكاد يكون صدى لصوته ومرجعاً لفلسفته ، وان كان شبنغل يتفوق على نيتشه في منطقه وخبرته الواسعة في العلوم الطبيعية ومعرفته الموسوعية .

١٣ - الاشتراكية :

يرى شبنغل ان الاشتراكية قد تكون آخر دفعة من دفعات الحضارة الفافستية في ميدان الاجتماع والسياسة ، ومع ماأخذ شبنغل الكثيرة على

الاشتراكية في شتى اشكالها المتعارف عليها ، إلا انه يعترف بصورة غير مباشرة بأن للاشتركية من الزخم والقوة طاقات ستجعلها نظام المستقبل ودستوره ، وذلك لا بالنسبة الى الأمم الفاوستية بل إننا بالنسبة لجميع الأمم على ظهر هذا الكوكب . وقد يجيل الى القارئ ان شبنغلر حينما يلح الى هذه الواقعة قائما يناقض الكثير إن لم أقل كل نظرياته وخاصة القانون الحديدي الذي اشترعه والذي ينص على انه لكل أمة حضارة خاصة بها ، حضارة تختلف عن حضارات الأمم الأخرى أصلاً وجوهرًا ، وان شتى الانظمة والعلوم والفنون المنبثقة عن حضارة ما تختلف بالضرورة عن مثيلاتها التابعة من حضارة أخرى ، ولكن شبنغلر يرى ان العالم لا يعرف اليوم سوى الحضارة الفاوستية التي تحولت في مطلع القرن للتاسع عشر الى مدنية ، وانه لا توجد في الوقت الحاضر أية مدنية أخرى سوى المدنية الفاوستية ونحن إذا ما تأملنا في إيمان شبنغلر هذا لوجدناه يلتقي بالحق ، فالأمم الأخرى من شرقية وغربية وفي اللغات الخمس تعتمد اليوم العقلانية الفاوستية وتحاول ان تتمثلها ، ولا شك ان شبنغلر كان سيسمي مثل هذا التمثل وذلك الاعتماد « بالتشكيل الكاذب » وذلك لانه يؤمن بان الاشتراكية هي خاصة مميزة للمدنية الفاوستية . ولكن أية اشتراكية هي تلك التي يؤمن شبنغلر بأنها ستكون نظام المستقبل ودستوره ؟ هل هي الاشتراكية الماركسية أم الاشتراكية الغربية من ديمقراطية وفابية وحتى فاشية وفازية ؟

ان شبنغلر يرى كما اعتقد ان المستقبل وقف على الاشتراكية العقلانية العملية وذلك لان شبنغلر يقرر في كل مناسبة بأن العقل والملم هما موجهها كل مدنية وسيداهما ، وهنا علي ان أشير انه بالرغم من النقد القاسي العنيف الذي يوجهه شبنغلر أسياناً الى الديالكتيك المادي وهيجل وماركس وخاصة في اللوائح المرفقة لمؤلفه ، إلا انه كما تراءى لي في كثير من صفحات كتابه ان شبنغلر يعتمد الديالكتيك نهجاً في تفسيره للتاريخ في شكله الحضاري والمدني ، زد على ذلك ان جبرية شبنغلر تلتقي بجبرية الديالكتيك بالرغم من الروح

المشائنة التي تغلف آراءه ومعتقداته .

١٤ - العلوم :

يرى شبنغلر أن جميع العلوم من فيزياء وكيمياء ورياضيات تتجه اليوم لتصبح علماً واحداً بحيث لا يمكن معالجة أي فرع من الفروع التي ذكرت آنفاً دون الاعتماد على الفرعين الآخرين ، ويرى أيضاً ان اندماج العلوم وصيرورتها وحدة غير قابلة التجزئة ضرورة من ضرورات المدنية الفأوسية ، وخاصة البعد الثالث منها ، هذا البعد الذي تطمح المدنية الفأوسية أن تقوض بواسطته عميقاً في مجاهل الفراغ (الفضاء Space) ويقف شبنغلر معجباً مذهولاً أمام النظرية النسبية ، وخاصة اعتماد هذه النظرية مبدأ الزمان المكاني قانوناً هاماً من قوانينها ويرى أن هذه النظرية قد تجاوزت نطاق المعرفة على هذا الكوكب ، وانها قد دخلت نطاقاً لا يزال مجهولاً للانسان حتى الآن .

١٥ - بمن تأثر وتأثر شبنغلر :

لا شك أن شبنغلر قد تأثر بنيتشه وبمذهبه وتأثر أيضاً بيهغل وبفكرته عن الدولة ، وتأثر أيضاً بالمادية الديالكتيكية التاريخية وتأثر أيضاً وأثر أيضاً بالوجوديين الحديثين ، واعتقد بأنه كان احد الوجوديين القلائل ، الذين استطاعوا وهم يشنون حملات كاسحة على العلم والعقلانية ، أن يقدموا للمذهب الوجودي اسساً علمانية عقلانية وبميدة كل البعد عن الصوفية والرمزية ، وهو يتفق والوجوديين على الكثير من الامور وخاصة مع تلك للزمرة منهم التي تحاول ان توفق بين الوجودية المادية والوجودية الصوفية .

١٦ - الخاتمة :

هذه هي مقدمة مبسرة مؤلف ضخم يعتبر من ذخائر التراث الانساني

الحالد ، ومع علمي بانني لا استطيع ان أتي شتغلر حقه بصنحات معدودة
إلا أنني رغبت في ان اقدم واعرض بعضاً من آرائه الواردة في هذا المؤلف
الضخم ، لا بل في هذه الموسوعة الحضارية الضخمة التي تقدم لأول مرة
بالربية بواسطة دار مكتبة دار الحياة ، آمل ان تلقى لدى القارئ العربي
مطالعة ودرسا .

بيروت في ١ كانون الثاني سنة ١٩٦٤

أحمد الشيباني



مقدمة الطبعة الأولى

كانت مخطوطة هذا الكتاب ، وهو ثمة ثلاثة اعوام من العمل، قد اكتملت عندما نشبت الحرب العالمية . وقد قُت في ربيع عام ١٩١٧ بالعمل ثانية في المخطوطة ، وبشيء من تفاصيل معينة اوضحتها وأضفتها اليها. ولكن الكتاب لم يقدم الى الطبع نظراً للظروف التي كانت سائدة آنذاك .

وبالرغم من ان فلسفة التاريخ هي مجال التاريخ وفكرته ، إلا أنها تملك ايضاً مغزى معيناً اعمق بوصفها شرحاً للحظة حقيقية عظيمة كانت نذرها بادية للعيان عندما كونت الافكار الرئيسية في هذا الكتاب .

إن عنوان الكتاب الذي بت قراري عليه عام ١٩١٢ يعبر تمييزاً حرفياً عن هدف هذا الكتاب الذي أريد له أن يصف ، على ضوء تدهور العصر الكلاسيكي ، طوراً عالمياً تاريخياً ابتدأناه وسيمتد بنا عدة قرون .

لقد بررت الاحداث الكثير من الآراء الواردة في هذا الكتاب، ولم تدحض أيّاً منها . وبدا واضحاً ان هذه الآراء يجب بالضرورة ان تتقدم في هذه الفترة بالذات وفي المانيا، زد على ذلك ان الحرب مجد ذاتها كانت عنصر آفي المقدمات المنطقية التي يمكن لنا أن نرمم منها الصورة الجديدة للعالم رسمياً متقناً مضبوطاً . وذلك لانني وطيد القناعة بان القضية ليست مجرد قضية وضع فلسفة من شئ الفلاسفات الممكنة التي يمكن تبريرها تبريراً منطقياً ، بل انما القضية هي أن

نضع فلسفة زماننا ، وهذه الفلسفة هي الى حد ما فلسفة طبيعية . والجميع يشير اليها إشارة كلية مبهمة .

هذا هو ما يمكنني ان أقوله دون غطرسة او كبر ، وذلك لأن الفكرة التي تكون جوهرية بالنسبة للتاريخ (أي انها لا تبرز خلال حقبة ، بل انما هي نفسها التي تصنع الحقبة) هي الى حد محدود فقط ، ملك ذاك الانسان الذي يختاره القدر ليكون علة صدورهما . فهذه الفكرة تنتمي الى زماننا ككل وتؤثر في جميع المفكرين دون أن يعرفوا بها . لكن الموقف التصادفي الخاص نحوها (ويدون هذا الموقف لا يمكن ان توجد فلسفة) هو بكل حسناته وسيئاته مصير الفرد وسعادته .

اوزفالد شينغلر

ميونيخ - ديسمبر ١٩١٧



مقدمة الطبعة المنقّحة

حينما نقارب من نهاية عمل ذي أبعاد غير محسوبة من قبل، عمل استغرق انجازه ، منذ وضع خططه الاولى حتى اتخاذه شكله النهائي، عشر سنوات من الزمن ، فعندئذ إذاما القيت بلوحة الى الوراء على ما كنت انتويه وما انجزته ، على نظرتي بالأمس ونظرتي اليوم ، فان لمحي هذه لن تكون في غير محلها .

لقد أكدت في المقدمة التي وضعتها لطبعة هذا الكتاب عام ١٩١٨ (وتلك المقدمة كانت مجرد شذرة في مظهرها وجوهرها) ، أقول أكدت قناعتي بأن في هذا الكتاب فكرة قد صيغت الآن صياغة لا تقبل تفنيداً أو دحضاً ، فكرة لن يعترض عليها أي معارض حالماً تتجسد الحروف والكلمات ، وكان من الواجب علي أن أقول حالماً تدرك وتفهم . والآن ارى قناعتي تزداد رسوخاً يوماً بعد آخر ، (وليس فقط في هذه الحالة ، بل في كامل تاريخ الفكر) قناعتي بأنه من المتوجب علينا أن نتطلع الى الجيل الجديد الذي وُلد بكفاية وهمة تمكناه من انجازها .

ولقد قلت ايضاً في تلك المقدمة ، بأن هذا الكتاب يجب أن يُعتبر محاولة اولى ، محاولة مشحونة بكل الاخطاء المألوفة ، محاولة غير كاملة وغير خالية من تعارض باطني . غير ان هذه الملاحظة لم تؤخذ مأخذ الجد المقصود لها . واولئك الناس الذين يرسلون بنظرات قاقبة فاحصة الى فرضيات الفكر الحي

ونظرياته سيعملون باننا لم نعط القوة لاكتساب البصيرة في مبادئ الوجود الاساسية دون أن تمتلج صدورنا بعواطف متعارضة متصارعة . فالفكر هو إنسان يتركز دوره على تجسيد الزمان رمزاً وذلك وفق رؤياه وفهمه . والحقيقة في نظره هي ، على المدى الطويل ، صورة العالم الذي ولد حين ولادته . إنها ذاك الشيء الذي لا يخترعه ، بل بالأحرى يكتشفه داخل ذاته . إنها (الحقيقة المترتبة) نفسه مرة ثانية ، إنها وجوده المُعَبَّر عنه بكلمات ، إنها معنى شخصيته المُصاغَة في مذهب غير قابل للتعديل أو التبديل بالنسبة الى حياته ، وذلك لأن الحقيقة وحياته تنطبق الواحدة منها على الثانية انطباقاً كلياً . وهذه الرمزية هي الجوهر ، فهي وعاء التاريخ الانساني وتميمه . وما الاعمال الفلسفية الضليمة سوى من النوافل التي تريد كثيراً في حجب الادب المُحترَف .

إذن فباستطاعتي ان أصف ما اكتشفته بأنه حقيقي ، واعني بذلك أنه حقيقي بالنسبة إلي ، وحقيقي كما اعتقد في نظر العقول القيادية في زمانٍ مقبل . ولكنه ليس حقيقياً في ذاته إذا ما عُزل عن الظروف التي فرضها الدم واستوجبها التاريخ ، لأن هذا الأمر مستحيل . وعلي أن أعترف بأن ما كتبتّه خلال تلك السنوات المتعبة بالشدائد والعواصف ، جاء بمثابة تصريح ناقص نقصاً شديداً عما كان ينتصب أمام ناظري يحلّاه ووضوح . وهكذا وجدفتي اكرس السنوات التي تلت تلك ، لواجب ربط الوقائع بعضها ببعض ، والعشور على وسائل التعبير التي يجب ان تمكنني من عرض فكري بأشد الاشكال قوة وإلزاماً .

أما أن نبلغ بذلك الشكل مستوى الكمال ، فهذا أمر مستحيل ، فالحياة نفسها تكتمل فقط في الموت . ولكنني قمت مرة ثانية بالمحاولة للارتقاء حتى بالاقسام الاولى من هذا الكتاب الى مستوى من التحديدية التي بثّ أحسن بانني قادر الآن على الكلام معها . وعند هذا الحد اترك كتابي بأماله وخيبة آماله ، بحسناته وسيئاته .

وفي هذه الاثناء بررت النتيجة نفسها في نظري . وإذا ما تأملنا فيما لها من أثر بدأ ينتشر رويداً رويداً في ميادين الدراسة المترامية الاطراف ، نقول بانها بررت نفسها في نظر الآخرين . ولا أريد لأي انسان أن يترقب بانه سيحدث كل شيء قد رتب ونسق في هذا الكتاب . فأنا لا أرى سوى الجانب الواحد أمامي ، وما أراه هو نظرة جديدة الى التاريخ وفلسفة المصير ، وهي فعلاً النظرة الأولى من نوعها في هذا الميدان . وهي חדسية تصويرية سداة ولحمة ، وقد دونت بلفة تسمى الى عرض المواضيع والعلاقات عرضاً توضيحياً بدلاً من ان تقدم حشداً من المذاهب والمفاهيم المنضدة المبوبة . وهذه النظرة تتوجه بنفسها فقط الى القراء الذين يستطيعون أن 'يحيوا' ذواتهم داخل أجراس الكلمة والصور وهم يقرأون . وهذا الامر لا شك قاس صعب ، وخاصة لان رعبنا أمام الاسرار النامضة (وهو الاحترام الذي كلن يحسه غوته) يحرماننا من قناعة التفكير بان التشريح هو كالتوغل والنفوذ تماماً .

وما كاد يصدر هذا الكتاب حتى تعالت فوراً صرخة تقول : دونكم التشاؤم : وارتفعت هذه الصرخة من حناجر اولئك الذين يعيشون أبداً في الماضي ويندبون كل فكرة اوجدت لرائد درب الغد. لكنني لم اكتب لاولئك الناس الذين يتخيّلون ان التنقيب عن منابع الفعل هو الفعل ذاته ، فأولئك الذين يضعون التعاريف يجهلون المصير .

إنني اعني بفهم العالم كوني معادلاً للعالم ومتكافئاً معه. فالجوهر هو حقيقة الحياة الصلدة وليس مفهوم الحياة الذي تعرضه فلسفة النعماء المثالية. واولئك الذين يرفضون ان يتركوا للتصاريح ان تقرر بهم ، لن يعتبروا ما قلته تشاؤماً . أما الآخرون فلست بهم بمهتم او مكثرت . ونظراً للتركيز الشديد في متن الكتاب، ذكرت من أجل فائدة القراء الجادين والذين يسعون للحصول على لمحة عن الحياة ، وليس على تعريف ، أقول ذكرت في هوامش الكتاب عدداً من المؤلفات التي تساعد على الامتداد بنظرتهم الى ميادين أبعد من ميادين المعرفة .

وأخيراً أحس بأنه من المتوجب علي أن أسمى مرة أخرى أولئك الذين
أدين لهم عملياً بكل شيء ، أنها غوتيه ونيكشه ، فلقد اعطاني غوتيه المتهاج
ومنحني نيكشه موهبة الاستنطاق ، وإذا ما سألتني أحد أن أجد صيغة لعلاقي
بنيكشه، اقول بأنني جعلت من نظرتي الى الحياة (Outlook) نظرة تستشرف
الحياة (Overlook) ولكن غوتيه كان دون أن يعلم «لبيدأ» «اللينتز» في
صيغة فكره، ولذلك اراني افخر بأن أعتبر هذا الذي اتخذ له أخيراً (لدهشي
وعجبي) شكلاً على يدي ، وادعوه فضوراً ، بالرغم من سنوات البؤس
والتقزز هذه ، فلسفة المانية .

بلانكبيرج في المارتس

ديسمبر ١٩٢٢

اوزفالد شينغلر



الفصل الأول

مدخل

- ١ -

في هذا الكتاب 'نحاول' ، لأول مرة المفامرة في وضع تقرير 'مسبق للتاريخ' ، والاقدام على تتبع مراحل غير مطروقة في مصير الحضارة ، واعني على وجه التخصيص الحضارة الغربية ، من أوروبية واميركية،حضارة زمننا على ظهر هذا الكوكب، هذه الحضارة التي بلغت في واقع الحال مرحلة الاكتمال والتحقق .

والحق، أنه لم يسبق أبداً للخيال حتى اليوم أن راوده حل مشكلة مترامية الأطراف كهذه المشكلة ، وحتى حالة حدوث مثل هذه المراودة ، فإن وسائل حلها بقيت في مجموعها إما مجهولة،أو انها، وفي أحسن الأحوال قد استخدمت استخداماً غير كاف ولا يفي بالمراد .

هل هناك منطق للتاريخ ؟ وهل وراء جميع عناصر الحوادث المتفرقة من عرضية وغير مرتقبة ، أو محسوبة ، شيء يمكننا أن نسميه بالتركيب

المتافيزيقي للانسانية التاريخية ، شيء مستقل استقلالاً جوهرياً عن الاشكال الخارجية (. الاجتماعية والروحية والسياسية) وينبغي لأنظارتنا بوضوح وجلاء ؟

أليست هذه الحقائق هي ، فعلاً ، ثانوية أو ناجية عن ذلك الشيء ؟

هل يعرض التاريخ العالمي على العين المبصرة خصائص عظمى معينة ، مرة بعد أخرى ، خصائص متانة وثبات كافيين كي يبرز نتائج معينة ؟ فإذا كانت الحال هذه ، فما هي الحدود النهائية التي يمكننا أن ندفع اليها ، بالمحاكمة والمناظرة الفكريتين المطلقتين من مقدمات كهذه ؟

هل يمكننا أن نجد في الحياة ذاتها (وذلك لأن تاريخ الانسانية هو مجموعة من مجامير حياتية جبارة كان عليها أن تطبع بطابع « الأنا » (Ego) والشخصية أثناء التعبير والتفكير المتداولين ، وأن تستند الى ذاتية نظام اسمي ، كالمدينة الكلاسيكية أو الصينية أو العصرية ، سلاسل من مراحل يتوجب علينا أن نمر بها ، وأن نمرها بالاضافة الى ذلك ، في سياق تاريخي لحته النظام وسداه الارغام ؛ فكل شيء منظم ، كادراك الولادة والموت والشباب ، والسن والعمر ، جميع هذه اشياء أساسية أفلا يجوز القول أن هذه الادراكات ، في هذا الحقل أيضاً تملك مفهوماً صارماً عنيفاً لم يستطع أحد حتى الآن استخلاصه ؟ وقصارى القول ، هل التاريخ يتمثل لنا أنه نموذج للسيرة الشخصية العامة ؟ إن تدهور الغرب ، الذي يبدو لنا لأول وهلة انه المحطاط يماثل المحطاط الثقافة الكلاسيكية ويرافقه ، هو ظاهرة محدودة الزمن والمجال . وإننا ندرك الآن أن المشكلة تصبح مشكلة فلسفية ، عندما نعي خطورتها وعياً كاملاً ، وعندئذ تحتوي مثل هذه المشكلة على جميع مسائل الوجود العظمى وقضاياها .

ولذلك فنحن ، إذا ما أردنا أن نكتشف الشكل الذي يريد لها القدر قدر الحضارة الغربية ، أن تبدى منجزة ومكتملة فيه ، علينا أولاً أن نعرف بوضوح ما هي الحضارة ، وما هي ارتباطاتها بالتاريخ المنظور ، وما هي

علاقتها بالحياة وبالروح وبالطبيعة. وبالفكر وما هي اشكال مظاهرها ، والى أي مدى تمتد هذه الاشكال (للشعوب واللغات والمصور التاريخية والممارك والقائد والأفكار والدول والآلهة والفنون والعلوم والقوانين والانظمة الاقتصادية والأفكار العالمية والرجال العظام والاحداث الضخمة) ويمكن القبول بها والاشارة اليها بوصفها نماذج ومثلا .

- ٢ -

إن الوسائل التي تتعرف بواسطتها على الأشكال المينة هي قانون رياضي أما الوسائل التي تمكننا من فهم الاشكال الحية فتجتمع في قانون المشابهة أو المماثلة . وبواسطة هذه الوسائل نستطيع أن نميز بين الاستقطابية Polarity والتتالي (Periodicity) في العالم .

لقد كان من المعلوم ، كما هو اليوم أيضاً ، أن الاشكال التعبيرية للتاريخ العالمي هي محدودة العدد محصورته ، وأن المصور والمراحل والأوضاع والاشخاص ، تكرر ذاتها كنماذج حقيقية . فمن النادر أن كتب أحد بحثاً عن نابليون دون أن يلقي نظرة جانبية على قيصر واسكندر الكبير (وهذه مقارنات كما سنرى فيما بعد ، أن الألوف منها - أي أن التاريخ يعيد نفسه - غير مقبولة من حيث الشكل الخارجي » Morphologically « أما الثانية فصحيحة) . بينما إن نابليون كان يرى نفسه مماثلاً لشارلمان . أضف الى ذلك أن الجمعية الثورية الفرنسية كان اعضاؤها يتحدثون عن قرطجنة وهم يبنون بريطانيا بهذا الاسم وكان اليعاقبة يعتبرون أنفسهم رومانين .

وهناك مقارنات أخرى بعضها صحيح وآخر مفلوط ، كمقارنة فلورنسا بأثينا ، وبودا بالمسيح ، والمسيحية البدائية بالاشتراكية المعاصرة ، والغراء العريض في عصر قيصر ببراء « البانكي » ^(١) ، وبتراك طليعة علماء الآثار

(١) لقب يطلق على سكان الولايات المتحدة الاميركية .

المعاطفين (أو ليس علم الآثار في حد ذاته ، تعبيراً عن حس بأن التاريخ يعيد نفسه) ربط نفسه فكرياً بشيشرون ، ومؤخراً فإن سيسيل رودز منظم أفريقيا الجنوبية البريطانية والذي كان يملك في مكتبته ترجمات معدة عن حياة القيصرية الكلاسيكية ، كان يرى في ذاته مثيلاً للامبراطور هادريان . أما شارل الثاني عشر ، ملك السويد المتكود ، فإنه كان يحمل في جيبه سيرة الاسكندر الكبير التي وضعها كورتيس كورتيس وكان هدفه التعمد المقصود تقليد هذا الفاتح في كل عمل يأتيه .

أما فريدريك الكبير ، فكان يصول ويجول في هذا الحقل وهو وطيد الفطنة راسخ الثقة . ونحن إذا ما عدنا الى كتاباته السياسية ، وكتابته « التقديرات » عام ١٧٣٨ ، على سبيل المثال نجده يماثل بين الافرنسيين وبين المقدونيين في عصر فيليب ، وبين الألمان واليونان ، فهو يذكر مثلاً قوله : « حتى الآن فإن ، ثرموبابل « الألمانية : الالزاس واللورين لا تزال في أيدي فيليب » .

وهذا يمثل فريدريك الكبير سياسة الكاردينال فلوري تمثيلاً صادقاً ، كما أننا نرى أن فريدريك ينشئ المشابهات بين عائلي هابسبورغ والبوربون ، ويتحدث عن نقي أنطوني واكتافوس .

ومع ذلك فإن هذه لم تكن في مجموعها سوى نبذة جزئية متعسفة ، وهي عادة تدل على رغبة آنية في استعمال التعابير الشعرية الواضحة ، أكثر من دلالتها على حس مرهف حقيقي بالأشكال التاريخية .

أما « رنكه » سيد المائلة الفنية ، فإن مماثلته بين سياكارس وهنري الصياد وبين غزوات ، الكيرانيين والهنغارين هسي غير ذات أهمية « مورفولوجية » . كما لمائلته بين دول المدن الهيلينية (اليونانية) وبين جمهوريات مدن عصر النهضة ضالة شأن وقلة أهمية .

أما مقارنته العميقة في حقيقتها بين السيفادس ونابليون فلإنها جاءت عرضية

وغير متعمدة . « رنكه » ليس بذلك الرياضي الصارم الذي يجد علاقات داخلية بين مجموعتين من المعادلات التفاضلية (Differential equations) ، بينما لا يرى الرجل العادي في مثل هاتين المجموعتين سوى الاختلاف في أشكالهما الخارجية . لذلك فإن « رنكه » وغيره من المؤرخين يسمون بمائلاهم التاريخية بريشة بلوطارك العاطفية المشهورة ويهدفون فقط الى عرض مناظر تجري المغارنة بينها على مسرح العالم .

إنه لمن اليسير علينا أن نرى أن الحقيقة العميقة التي تقرض اختيار المناظر واللوحات لا تتبع من مبدأ ولا تتدفق من حس بالضرورة التاريخية ، بل إنما هي مجرد رغبة عادية وميل بسيط غير معقد . فنحن لا نزال بعيدين كل البعد عن أية تقنية « Technique » من تقنيات المائلات فهي (الدراسات التاريخية) تحشد حشودها (وفي يومنا هذا أكثر من غيره) دونما مخطط أو وحدات وإذا ما قدر لها أن تقع على شيء حق (ويبقى المعنى الحقيقي لهذه الكلمة غير مقرر) فإن الفضل في ذلك يعود الى الحظ ، وأقل ندرة الى الفريضة ، ولكن لا يعود قطعاً الى مبدأ عام أو مخطط . ففي هذا الحقل لم يكف أبداً أي إنسان نفسه عناء وضع منهاج (Method) لدراسته ، ولم يسبق لأي شخص أن ادرك من قريب أو بعيد ، أن هناك منشأ أو جذراً ينبو عليه حل عريض وواسع لمشاكل التاريخ .

إن المائلات (Analogies) طالما هي تعرض التركيب الجوهري فإنها نعمة وبركة بالنسبة الى الفكر التاريخي . فتقنياتها المتطورة برعاية فكرة مفهومة ، ستنتهي بها حتماً وتأكيداً الى نتائج محتومة وإلى براعة منطقية فائقة . لكن هذه المائلات كما فهمت ومورست من قبل كانت لغة حيث أنها أُلحقت للمؤرخين اتباعاً ذواقهم الخاصة بدلاً من أن يدركوا بوعي أن واجبهم الأول المتربع بالمصاعب يتعلق بنموذجية التاريخ ومائلاته . وقد نتج عن هذا الواقع أن المشكلة لم تفهم حتى الآن ، ناهيك عن حلها . وهذه المائلات سطحية في قضايا عديدة (مثلاً ندل الى قيصر بوصفه أول من أوجد الجريدة الرسمية)

واضح من السطحية في أمور أخرى (وذلك في استعراضها لبعض ظواهر العصر الكلاسيكي ، هذه الظواهر التي هي بالاضافة الى كونها بالغة التعقيد فإنها غريبة عنا ولن يخفف من شذوذها الملتقي بالضلال، وسمها بشعارات جذابة كالاشتراكية والتعبيرية والرأسمالية والكنهوتية) لما تحملها الصدف إلى درجة بحيرة بشذوذها - ومثل ذلك - نوادي اليقظة ، وفي مبدأ عبادة « بروتس » عندهم ولنمنع النظر في قناص الملايين « بروتس » هذا الذي أقدم مدعوماً بالذهب الأوليفاركي ، وبواقفة مجلس الشيوخ الممثل للأوليفاركية على اغتيال نصير الديمقراطية ورجلها .

- ٣ -

وهكذا نرى أن موضوعنا الذي يحتوي فقط ، في الأساس على المشكلة المحددة لمدينتنا الحاضرة ، يتسع ليصبح فلسفة جديدة هي فلسفة المستقبل ، وذلك على قدر ما تستطيع تربة الغرب المستنزفة ميتافيزيقياً احتال فلسفة كهذه ، فلسفة هي على كل حال الفلسفة الوحيدة التي بمتناول امكانات الفكر الأوروبي الغربي خلال المراحل القادمة . أضف الى ذلك أن هذه الفلسفة تمتد لتمسي ادراكاً كلياً للتركيب الخارجي (Morphology) للتاريخ العالمي ، وللعالم كتاريخ مضاد للتركيب الخارجي للعالم كطبيعة (Nature) كانت تقريباً حق الآن الموضوع الوحيد للفلسفة . وهي علاوة على ذلك تنقوص مرة أخرى الى اعماق أشكال العالم وحركاته وتستعرض بمحسة خطورتها النهائية . لكنها هذه المرة تقوم بعملها المذكور وفق منهاج مختلف ونظام مغاير لا يجمع بين هذه الأشكال والحركات في صورة متلاحة الرقعة تضم كل ما هو معلوم ومعروف ، بل إنما يجمع بينها في صورة من صور الحياة ويقدمها لا كأشياء نصير ، بل إنما كأشياء صائرة .

إن العالم كتاريخ مفهوم منظور . ومعطى شكلاً مستمداً من خارج مضاده العالم كطبيعة ، هو مظهر جديد للوجود الانساني على هذه الأرض . وحتى الآن

فإن هذا المظهر، بالرغم من أهميته الهائلة في كل من الحقلين العلمي والنظري لم يعرف طريقه إلى التحقق، وعرضه لا يزال دون تحقيقه بأشواط وأشواط.

وقد يكون هناك بعض مفهوم غامض لهذا المظهر، أو قد يكون البعض قد لمح من بعيد لمحة آنية عابرة. ولكن لم يبق أحد حتى يومنا هذا ليوافق هذا المظهر عامداً متعمداً وليأخذ به وبكل ما يشتمل عليه من عقد ومضامين.

إن أماننا سبيلين محتملين قد يستطيع الإنسان إن سلكهما أن يمتلك باطننا الخبرة بالعالم المحيط به. وأنني لأميز بكل صراحة (وذلك بالنسبة إلى الشكل لا الجوهر) بين الأمر الجوهري وبين الأمر العالمي الميكانيكي، بين محتوى الخيال وبين القانون، بين الصورة والنموذج وبين المعادلة والنهج، بين الواقع آنياً وبين المحتمل دائماً، بين أهداف الخيال ومقاصده الآمرة وفق خطة مرسومة، وبين مقاصد الخبرة وأهدافها المُشرَّعة وفق فنهاج، وأخيراً (وحتى لو كان من السابق لأوانه أذكر معارضة لم يأت على ذكرها أحد بالرغم من أهميتها) بين مجال التاريخ المتسلسل (Chronology) وبين مجال الرقم الرياضي (Number)

ونتيجة لما تقدم، فإننا في حالة قيامنا ببحث موضوع كل موضوع المطروح أماناً، لا نستطيع أن نقف في بحثنا عند سطح الحوادث السياسية والروحية كلما ازدادت هذه الحوادث وضوحاً يوماً بعد آخر، فنكتفي بمعرفة مظهر قيمتها دون جوهرها، فنعدها في منهاج من الأسباب والمؤثرات ونقتفي خطاها الميمية شطر جهات واضحة المسالك الفكرية لا تكلف السائر تعباً أو عناء.

إن معالجة التاريخ مثل هذه المعالجة النرائعية Pragmatic ليست سوى جزء من « العلوم الطبيعية » داء تكرري، أضف إلى ذلك أن مناصري المذهب التاريخي المادي لا يحيطون من جانبهم هذه الحقيقة بالسرية، لكن معارضتهم هم الذين لا يستطيعون أن يروا التشابه بين المنهجين.

ليست الحقائق التاريخية في ذاتها persce التي تبرز في هذا الزمن أو ذاك ، وهي التي تستأثر باهتمامنا ، بل انما يهمنا ان نعلم ماذا تمثل وإلى ماذا تشير في بروزها . إن المؤرخين المعاصرين يعتقدون بانهم يؤدبون عملاً هو فوق طاقة البشر وذلك في تجميع لتفاصيل دينية واجتماعية ، واكثر من هذا لتاريخ الفنون ، كي « يرمحوا » المفهوم السياسي لعصر من العصور . لكنهم ينسون العنصر الحامض (وأصفه بالحامض طالما ان التاريخ المنظور هو تعبير الروح ، رمزها وتجدها) . انني لم أصادف أحداً من الناس الذين أمعنوا النظر باهتمام في العلاقة المورفولوجية التي تربط ضمنياً بين الاشكال التعبيرية لجميع فروع الحضارة أو غيره من الذين تجاوزوا السياسة النهائية لكل من اليونان والعرب والهنود والغربيين في الرياضيات ، أو آخر في مغزى الزخرفات القديمة ، والاشكال الأساسية في فنونهم المعاصرة أو جوهر فلسفاتهم وتمثيلاتهم المأساوية وأشعارهم الغنائية واختيارهم وتطويرهم للفنون المعطى ، أو تفاصيل مهارتهم وانتقائهم ، ناهيك عن مصادقي لأي امرى أدرك الأهمية الحاسمة لهذه الأمور بالنسبة الى مشاكل شكل التاريخ .

فن منهم يستطيع أن يدرك أن هناك شبيهاً كبيراً بين حساب التفاضل وبين المبادئ الأساسية للسياسة في عصر لويس الرابع عشر ، بين ابعاد المراتب في التصوير الزيتي الغزي وبين قهر المسافات والابعاد بواسطة السكك الحديدية ، بين دولة المدينة الكلاسيكية وبين هندسة يوقليد ، بين الهاتف (التلفون) وبين السلاح البعيد المدى ، بين موسيقى البلوفونيك (المتعددة التخمات) وبين الاقتصاد المتعمد Credit economic ؟

ومع هذا كله ، اذا ما نظرنا الى هذه الامور من وجهة نظر مورفولوجية ، فنحن نأخذ هذه الحقائق السياسية التافهة طابع النموذجية ، وحتى طابع الميثافيزيقيا (وهذا أمر ربما كان اعتباره من المستحيل حتى الآن) .

ومثال على هذه الحقائق : النظام الاداري المصري ، ونظام صك النقود في العهود الكلاسيكية والهندسة التحليلية والشك cheque وطباعة الكتب عند

الصليبيين والجيوش البروسي والهندسة الرومانية لشق الطرق ... كل هذه الحقائق نستطيع أن نصنع منها نماذج مفهومة ومدركة على نطاق واسع .

لكن مرعان ما تطل الحقيقة برأسها لتقرر أنه لا يوجد حتى الآن فن واضح المذهب للعلاج التاريخ ودراسه . أما ما يتراءى لنا من دراسات فإن هذه الدراسات تستمد نهجها من المجال العلمي فقط ، هذا المجال الذي هو وحده المذهب لمناهج المعرفة « كالعلوم الطبيعية » لذلك فإن ما يجيل إلينا على أنه بحث تاريخي ليس في الواقع إلا ربط موضوعي بين الصلة والمعلول .

والحق إنها الحقيقة جديرة بالاعتبار كون الفلاسفة القديمي المنهاج والاسلوب لم يجيل إليهم أبداً إمكانية وجود أية علاقة بين الإدراك الانساني الواعي وبين العالم الخارجي ، فكانت Kant الذي وضع القوانين السابقة للمعرفة في مؤلفه الرئيسي ، اعتبر الطبيعة المهدف للأوحد لفعالية العقل ، ولكنه لم يشتر هو أو غيره إلى التلحظ السابق الذكر . فالمعرفة بالنسبة إلى كانت هي معرفة رياضية . فع أنه يعالج الأشكال الهندسية للفكر ودرجاته غير أنه لا يفكر أبداً بالميكانيكية المختلفة ، كلياً ، والتي بواسطتها 'تدرك' المؤثرات التاريخية . وشوبنهاور الذي يلجأ بوضوح كاف إلى الاعتماد على نظرة واحدة فقط من نظرات « كانت » وهي السببية ، يتحدث بغرور 'تخرف' عن التاريخ . فهناك إلى جانب « السبب والأثر » والذي يمكن لي أن اسميه (بمنطق القضاء) ضرورة أخرى ، ضرورة جوهرية أساسية في الحياة ، ضرورة القضاء والقدر (منطق الزمن) وهي حقيقة عميقة وطيدة الوجود وهي التي تلون جميع الأديان الخرافية والفكر الغني وتوجد جوهر كل التاريخ ونواته (متعارضة في ذلك والطبيعة) غير أنه لا يمكننا إدراك هذه الضرورة بواسطة أشكال المعرفة التي يبحثها « كانت » في كتابه المعروف باسم « نقد العقل المجرد » وهذه الحقيقة لا تزال تنتظر حتى الآن قانونها المذهبي . وكما يقول « جليل » في المقطع المشهور : إن الفلسفة هي كتاب الطبيعة الضخم المكتوب بلغة رياضية : إننا ننتظر اليوم الفيلسوف الذي يريد منه أن يعلننا بأية لغة كتب التاريخ وما

هي الطريقة لقراءته .

إن الرياضيين ومبدأ السببية يقودنا الى عدم التاريخ « الطبيعي » بينما أن عقيدة القضاء والقدر تقضي بنا الى تنسيق تاريخي لطواهر العالم. وكلا المذهبين كل منهما على طريقته تغطي مباحثه كل العالم . أما الخلاف بينها فإنما يتوقف على العيون المبصرة التي بها وبواسطتها يتحقق العالم .

- ٤ -

إن الطبيعة هي الشكل الذي بواسطته يؤلف الانسان الأكثر حضارة تعابير حسه الفورية وترجمها . أما التاريخ فهو ذاك الشكل الذي بواسطته يسمى الانسان الى ادراك الوجود الحي للعالم من حيث علاقته بحياة الانسان الخاصة والتي بسببها يصل الى ادراك حقيقة أعمق غوراً .

أما قدرته على خلق هذه الاشكال وأي منها هو الذي يسيطر على وعيه المتحضر ، فإن هذين الأمرين يؤلفان المشكلة الاصلية لجميع الوجود الانساني . لذلك فإن أمام الانسان إمكانيتين لتكوين العالم . ولكن يتوجب علينا أن نشير بادىء ذي بدء الى ان هاتين الامكانيتين ليستا بالضرورة أمرين واقعيتين ، واذا كان علينا أن نتساءل عن مفهوم كل التاريخ يتحتم عندئذ أن نبدأ بالاجابة عن سؤال لم يطرح أبداً حتى الآن وهو : لمن هو التاريخ ؟

إن هذا السؤال يبدو متعارضاً متناقضاً لأن التاريخ كما هو واضح ومعلوم هو لكل امرئ ، اصف الى ذلك أن كل انسان بكل وجوده وكامل وعيه هو جزء من التاريخ . ولكن اختلافاً جوهرياً ينشأ فيما اذا كان هناك شخص ما يعيش تحت تأثير فكرة ثابتة تقول بأن حياته هي عنصر في مجرى حياتي . أعرض اتساعاً واعمق جذوراً ويعود الى مئات وآلاف من سنين خلعت لحياة أخرى أو انسان آخر منفلق على نفسه منعزل عن الناس . وأمام وعي مثل هذا الانسان وفكره يختفي بالتأكيد العالم كتاريخ وينعدم التاريخ العالمي .

فكيف هي الحال اذا ما قام وعي الشعب بكامله أو اسندت حضارة بكاملها الى روح لا تاريخية كهذه ؟ وكيف يجب أن يتبدى شكل الواقع ؛ أو العالم أو الحياة ؟!! فلنتأمل بالحضارة الكلاسيكية .

كانت كل خبرة في وعي الاغريق للعالم (وليست فقط الخبرة الشخصية بل العامة الماضية) تتحول فوراً الى منطلق جامد لازم له ، يرتدي طابعاً اسطوريا بالتسمية خاصة الى الحاضر الآتي ، لذلك فإن تاريخ الاسكندر الأكبر قد بدأ ، حتى قبل وفاته ، مزيجاً بماطفة كلاسيكية ، وذلك في خرافة « ديونيس » ولم يبدأ لقيصر أن الزعم القائل بتحدده من صلب « فينوس » أمر غير معقول .

ويبدو لنا ، نحن معشر الغربيين ، أن وضعاً روحياً كهذا هو أمر مستحيل من الوجهة الواقعية ؛ فشعورنا بالزمان والمسافة له من القوة والسيطرة علينا ما يجعلنا نتحدث عادة ودونما تساؤل أو شك ، عن سنين عديدة قبل أو بعد المسيح ، وذلك كي نعيد خلقها في ذواتنا . لكن هذا الواقع لا يعطينا ، حيناً نعالج مشاكل التاريخ ، أن نتجاهل الحقيقة ببسر وسهولة .

إن أية مذكرات أو سير شخصية تستقطب فرداً فإنها في الوقت ذاته تستقطب روح حضارته بكاملها ، وذلك لأن البحث التاريخي في مفهومه الأوسع يعني جميع انواع المقارنات السيكولوجية وتحليل نفسيات الشعوب الاجنبية والأزمنة والمعدات .

لكن الحضارة الكلاسيكية كانت معدومة الذاكرة ، ولم تمتلك حساً تاريخياً في هذا المعنى ، فذاكرة الانسان الكلاسيكي (اذا جاز لنا هذا القول مع انه من الظلم نوعاً ما أن نطالب الشعوب الغربية باحساس يشق من احساسنا الخاص) هي شيء مغاير مختلف وذلك طالما أن الماضي والمستقبل كظاهرتين منتظمتان داخل الوعي الفاعل ، وغائبتان عنه تاركتان للحاضر المجرد ، الذي كثيراً ما استثار كومان اعجاب « غوته » بكل ما أنتجته الحياة الكلاسيكية ، وخاصة في النحت حيث ملأت الحياة بكثافة نمجها كل الجبل .

إن هذا الحاضر المجرد ، الذي يتخذ من العامود الدوري (نسبة لدوريس) اعظم نماذج ، هو في حد ذاته نقي للزمن و (للاتجاه) . وكانت الماضي ، بالنسبة الى هيروديت وسيفوكليس ، كما هو بالنسبة الى تيمستوكليس أو أي قنصل روماني يترجم فوراً ويحدد على أنه غير قابل للتبديل ومعدوم الزمن 'مستقطب لا متتابع في تركيبه (وزيدة كل تحليل ، كان الماضي يتركب من معدن كهذا المعدن الذي تصاغ منه الخرافة) بينما أن حسناً العالمي وبصيرتنا الداخلية يران بالتأكيد، في الماضي تنابعاً، وهو تركيب عضوي مقصود لقرون أو عقود قرون من الزمن .

ولكن هذا المطلق هو في حد ذاته الأساس الذي يعطي الحياة ، أ كلاسيكية كانت أم غربية ، لونها الخاص . وما كان اليونان يدعونه بالكون (Cosmos) فإنه كان يمثل صورة عالم كامل ، غير متتابع التطور والنمو . لهذا أصبح بالضرورة الفرد اليوناني إنساناً موجوداً لا صائراً . ولهذا السبب بالذات ، لم يستطع الفرد الكلاسيكي مع اطلاعه الحسن على تواريخ البابليين وتقاويمهم وخاصة المصريين ، هذه المتدفقة من شعور عريض عميق بالخلود وعدم اهتمام بالحاضر ، واللذين يتبديان بحلاء في عملياتهم الفلكية وقياساتهم الدقيقة لمراحل زمنية طويلة، فإن الفرد الكلاسيكي لم يستطع أن يعمل من كل هذه الأشياء أو من أي منها جزءاً من كيانه وفكره .

أما ما حدث به فلاسفته ، بين حين وآخر ، عن هذا الموضوع الذي لم يتجاوز سماعهم الى الاختبار ، كما وان ما اكتشفته بعض عقول ممتازة نشأت في المدن اليونانية الاسيوية (كهبارخوس وارسطارخوس) قد رفض من قبل الرواقين والارسطوطالين على حد سواء وبقي هذا الموضوع ملحوظاً فقط داخل حلقة جد ضيقة من الناس .

ولم يكن افلاطون أو ارسطوطاليس يملك مرصداً فلكياً وقد اصدر الشب اليوناني في اواخر عهد بركليس قانوناً يحرم كل من يبث المعلومات الفلكية أو ينشرها بين الناس بالخيانة . وهذا العمل الآنف الذكر نموذج عميق

بارز الأهمية لرغبة الروح الكلاسيكية وعزمها على نفي مفهوم المدى من كل مجال من مجالات وعيها العالمي

ولنأخذ «توسيديس» كمثال لنا على الأدب التاريخي الكلاسيكي . إن براعة هذا الرجل تكن في مقدرته الكلاسيكية الأصيلة القادرة على جعل حوادث الحاضر تنبض بالحياة وتوضح نفسها بنفسها ، كما وتلبدى براعته في نظره الرائعة في مفهومها العملي لرجل الدولة بالولادة ، ولا غرو في ذلك «فتوسيديس» كان هو نفسه قائداً عسكرياً ومنظماً إدارياً بارعاً . ونظراً لمتعته بفضيلة الاختبار (والتي كثيراً ما نخلط بينها وبين الحس التاريخي الأساسي) فإن كتابه يُعتبر في نظر المتعلمين ومحترفي التاريخ نموذجاً لا يضاهى ، ولهم كل الحق في ذلك .

ولكن الرؤيا والمقدرة على استشراف تاريخ قرون طويلة بقيتا خافيتين على بصيرته ، مع أنها يشكلان بالنسبة إلينا مفهوم التاريخ بالذات . إن بعض المقاطع الجميلة في أدب التاريخ الكلاسيكي ، هي تلك المقاطع الوحيدة التي كتبها المؤلف عامداً الى بحث الماضي على ضوء حاضره السياسي ، بينما أن أسلوبنا في البحث هو على طرفي نقيض ، وهذا الأسلوب ، حيث إن روائعنا التاريخية هي تلك التي تبحث في ماضي غارق القدم .

لا شك ان «توسيديس» كان حتماً سينهار اذا ما تطرق الى معالجة الحروب الفارسية ، ناهيك عن تطرقه لمعالجة التاريخ اليوناني العام ، بينما أنه لو عمد الى بحث التاريخ المصري لكان هذا البحث فوق مستوى إدراكه . وهو يفقد البصيرة الثاقبة الواثقة من نفسها حالما ينظر الى الوراء أو يقابل أية قوى دافعة خارج نطاق خبرته العملية ، شأنه في ذلك شأن بوليبيوس وتاسيتوس . فالحروب البونية بالنسبة الى بوليبيوس وحتى ولاية اغسطس في نظر تاسيتوس هي مواضع غير قابلة للتفسير . اما «توسيديس» فان فقدان الحس التاريخي (وفق مفهوم هذا التعبير) يكشف عن ذاته مجلاء ووضوح . في الصفحة الأولى من كتابه عندما يورد تقريراً منعلاً يقول بأنه لم تقع في

العالم قبل زمنه (٤٠٠ قبل المسيح) أية حادثة بارزة أو ذات أهمية خاصة .
ونتيجة لما تقدم ، وبسبب ما ذكرت آنفاً ، فإن التاريخ الكلاسيكي ،
حتى الحروب الفارسية ، هو هيكلي أقيم على تقاليد مراحل أخرى اعتبها
بعد زمن طويل ، لذلك فهو في جوهره نتاج فكر خرافي (ميثولوجي) .
فالتاريخ الدستوري لاسبرطة هو قصيدة من الشعر الأغريقي وقد يكون
أن « لكورجوس » الذي يركز عليه هذا التاريخ والذي وصلت إلينا سيرته
كاملة غير منقوصة ، كان في البدء إلهاً علياً ، لا شأن له أو أهمية ، من آلهة جبل
« تايغيتوس » . زد على ذلك أن « اختراع » التاريخ الروماني السابق لعهد
هنيبال كان لا يزال يجري حتى عصر قيصر . فقصة طرد بروتس
للتاركوين نسجت حول أحد المعاصرين لأبيوس كلاوديوس (٣١٠ قبل المسيح)
أما أسماء ملوك الرومان فكانت تستمد في تلك المرحلة من أسماء عائلة شعبية
معينة ارتقت قبلت لدى الثراء العريض (ك . ج نيومان) .

ونرى التاريخ الدستوري ، وذلك إذا ما تقاضينا عن دستور « سرفيوس
ليشنيوس » ، وذلك ٢١٧ قبل المسيح) الذي لم يكن موجوداً أيام الحرب
البونية الثانية (ب . نيمسي) أنه وعندما منح أباً مينونداس الحرية للمسيبيين
والاركايديين وأقام لهم كيانات دوليين أصبح لهذين الشين تاريخ مبكر .

ولكن انتاج تاريخ من هذا النوع ليس بالأمر المدهش المذهل ، بل انما
ما يبعث على الدهول الانعدام العملي لوجود التاريخ من أي نوع كان ، لذلك
فإن أوجه الخلاف بين النظريتين الكلاسيكية والمعاصرة في التاريخ تبدو
واضحة وضوحاً كافياً في القول بأن التاريخ الروماني السابق لعام ٢٥٠ قبل
المسيح ، وكما عرف في عصر قيصر ، هو في جوهره تلفيق وتزوير ، وإن
القليل الذي نعرفه منه قد وضعناه نحن أنفسنا وكان غير معروف لقدماء
الرومان .

ونستطيع أن ندرك ما كانت مفهوم كلمة « تاريخ » في ذهن العالم
الكلاسيكي من خلال ما كان للأدب الرومنطقي الاسكندري (نسبة

الاسكندر) من أثر بارز قوي وفعال في مسائل تاريخية خطيرة سياسية ودينية، وحق فيما يتعلق بمادتها أيضاً . فلم تطرق أبداً الدماغ الكلاسيكي فكرة إيجاد أي تمييز من حيث المبدأ بين التاريخ كقصة وبين التاريخ كوثائق وعندما قام « فارو » في نهاية عصر الجمهورية الرومانية وأراد أن يرسي الدين الذي كان يذوي يومذاك سريعاً ، على أسس ثابتة ، صنف الآلهة ، مع رعاية الدولة لطقوس العبادة بعناية وحرص شديدين ، أقول صنف الآلهة إلى آلهة مؤكدة الوجود وأخرى مشكوك في أمر وجودها ، آلهة لا يزال شيء ما معروفاً عنها ، وغيرها تعيش بالأمم فقط بالرغم من المثابة على عبادتها . والحق يقال إن دين المجتمع الروماني في عصر « فارو » هذا الدين ، ودين الشاعر ، الذي أعاد « جوته » وحق « نيتشه » بكل حسن نية « انتاجه » إنما كانت في خطوطه الرئيسية نتاج الأدب الاغريقي ، ولا يمت تقريباً بأيّة صلة إلى الممارسات والطقوس الغابرة ، والتي لم يفهمها أحد فيما بعد .

ولقد حدد « مومسون » بوضوح موقف أوروبا الغربية من هذا التاريخ حينما قال « إن المؤرخين الرومانيين كلوا رجالاً يدونون ما هو حريّ بالخذف ويحذفون ما هو جدير الأهمية بالتدوين » . (ومومسون يعني فاسيتوس في قوله هذا) .

أما الحضارة الهندية فهي حضارة فاقدة لأبسط مظاهر الروح التاريخية . ويتبدى تعبيرها الحامس عن ذاتها في النيرفانا البرهمية . فليس هناك أي علم فلك هندي صاف في هنديته ، ولذلك ليس لهم تاريخ طالما أن التاريخ هو درب التطور الروحي الواعي . وما نعرفه عن المجرى المنظور لحضارتهم ، الذي بلغ بالنسبة إلى مظهره الجوهري ، نهايته في نشوء البوذية ، هو أقل بكثير مما نعرفه عن التاريخ الكلاسيكي ، مع أن التاريخ الهندي لا بد أن كان خصباً غنياً خلال أحداث ضخام وقعت بين القرن الثاني عشر والقرن الثامن . ولكن ليس هذا الأمر بالمستغرب طالما أن كلا الحضارتين قد تركت للأحلام والأرقام الخرافية أن تحدد شكلها . وقد تصرم ألف عام بالتام على

وفاة بوذا قبل أن تنتج جزيرة سيلان شيئاً ما فيه بعض شبه بعيد لمؤلف تاريخي وأعني بهذا الشيء « الماهافانسا » (٥٠٠ قبل المسيح) .

لقد بلغت الجاهالة بالفرد الهندي في وعيه التاريخي للعالم مبلغاً أصبح معه عاجزاً عن اعتبار ظهور كتاب وضعه مؤلف فرد حادثة محددة الزمن . وبدلاً من وجود سلاسل من الكتابات ألفها أشخاص معينون محددون ، برزت إلى الوجود مجموعة من النصوص الغامضة ضمنها كل فرد ما أراد واشتهى . لذلك لم تلعب أحاسيس كآحاسيس الفردية الفكرية والتطورية الذهنية ، أو المعصور العقلية ، أي دور في هذا المجال .

على هذا الشكل المبهم الغامض تنامت الينا الفلسفة الهندية (والتي هي في الوقت ذاته تؤلف كل التاريخ الهندي الموجود بين أيدينا) . وإنه من المفيد لنا أن نقارن بينها وبين تاريخ الفلسفة في الغرب ، هذا التاريخ الكامل في هيكله تحديداً وتمييزاً وتخصيصاً ويتألف من كتب فردية وشخصيات لقد نسي الإنسان الهندي كل شيء ، بينما لم ينس الشخص المصري أي شيء ، لذلك بينما كان فن التصوير (وهذا الفن هو في نواته تاريخ سيرة) مجهولاً في الهند ، كان في مصر الموضوع العملي الرئيسي للفنان .

إن مركب الروح المصرية يمتلك حساً تاريخياً عميقاً واضح المعالم تستغزه عاطفة بدائية ، عاطفة الحنين الى المطلق . وقد وعث الروح المصرية الماضي والمستقبل على أنها كامل عالمها ، أما الحاضر (المطابق للوعي اليقظ) فبدا لها حداً بسيطاً ضيقاً ومشتركاً بين امتدادين غير قابلين للقياس . إن الحضارة المصرية هي تجسد للاهتمام (وهو من ميزان المدى الروحي ورمائته) فالاهتمام بالمستقبل يبره عنه الفنان المصري باختيار المواد التي يصنع منها قائله من صخور الجرانيت والصوان ، ومحفوظات انظمتهم الادارية المنقوشة على الجدران وإنشائهم شبكات الري الواسعة ، وهذه الأمور تعني بالضرورة اهتمام المصريين بالماضي أيضاً .

فالومياء المصرية نموذج رائع جوهرى الأهمية . فلقد كلوا يخلدون جسد

الميت تخليدهم لشخصيته، صفاته (كما) كانت تختلف في تماثيل ذات نسخ متعددة أحياناً وكان من المسلم به أنها تشابهه شيئاً فائقاً في روعته .

هناك علامة عميقة الجذور بين الموقف الذي تتخذه من الماضي التاريخي وبين المفهوم الذي نكونه عن الموت ، ويُعبّر عن هذه العلامة بما نتدبر به أمر الميت . فالمصريون كانوا ينكرون الفناء أما الكلاسيكيون فكانوا يؤكدونه في جميع حقول رموز حضارتهم .

وقد حنط المصريون حتى تاريخهم في تواريخ وأرقام متسلسلة ، بينما نرى أن الأغريق ابتداءً بما قبل عصر « صولون » لم يزودوا بأي خبر ، أو تحديد عام ، أو اسم حقيقي ، أو حادثة ملموسة (لذلك فإن تاريخ ما بعد « صولون » والذي نعرفه نحن غير ذي أهمية) ، بينما اننا نملك وقائع تاريخية عن مصر تعود الى الألف الثالث قبل المسيح ، ولدينا أسماء وحتى تواريخ بالغة الدقة لمهود ملوك كثيرين تماقوا على الحكم في مصر ، ولا شك أن الامبراطورية الجديدة كانت على معرفة بأسماء هؤلاء الملوك .

واليوم تكبدي لنا نماذج شبحية لارادة البقاء في جثث الفراغة المسجاة في المتاحف والتي لا تزال وجوها واضحة المعالم .

كما واننا نقرأ على قمة اهرام امنمحيث الثالث الجرانيتية المصقولة اللامعة جملة تقول (امنمحيث يطل على جمال الشمس) بينما نقش على الصفحة الأخرى « إن روح امنمحيث لم يرفع سمواً من زحل ومنتحة مع العالم السفلي » .
هذا قول يمثل حقاً انتصاراً على العدم وعلى الحساظر المجرد ، وهو قول ينافي كل مفهوم من مفاهيم الكلاسيك .

- ٥ -

إزاء هذه النماذج الجبارة من الحياة المصرية تطالعنا على عتبة الحضارة الكلاسيكية ، عادة حرق الميت ، هذه للعادة التي تمثل السهولة واليسر في

نسيان الحضارة الكلاسيكية بكل شيء خارج نطاق ماضيها ودخله .

وكان تطور طقوس الدفن في العصر الماسيني الى هذا النهج الجنائزي الذي مارسته جميع شعوب العصر الحجري أمراً غريباً في جوهره وغير مألوف .
والحق ان المدافن الملكية التي اقامتها تلك الشعوب توحي أن الدفن كان يعتبر طقساً من طقوس تكريم الميت . لكننا نفاجأ في اغريقيا هوميروس ، كما نفاجأ في الهند « الفيدية » بتطور الدفن إلى الاحراق ، على صورة تجعلنا نزد بالضرورة اسباب هذا التطور إلى أصول سيكولوجية ، حيث أن الاحراق (والالبادة تصف هذه العملية وصفاً شجياً) كانت المشهد الحتمي لطقوس الجناز والانكار لكل ديومة تاريخية .

ومنذ تلك اللحظة بلغت مرونة التطور الروحي للفرد نهاية مطافها . وكان أخذ الدراما الكلاسيكية بالدوافع التاريخية الأصلية قليلاً فادراً شأنها في ذلك شأنها في بحث مواضيع التطور الداخلي ، زد على ذلك ان مناهضة الغريزة الاغريقية لفن التصوير مناهضة عنيدة أمر معروف لدى الجميع . وبقي الفن الكلاسيكي حتى العصر الامبراطوري وخلالها يعالج فقط الأشياء التي تتفق وطبيعته ، أي الخرافة . زد على ذلك أن التماثيل « النموذجية » التي نحتها الاغريق كانت أيضاً خرافية المواضيع ومن الطراز ذاته الذي كتب وفقه بلوتارك سيره .

ولم يحدث أبداً أن دَوّن اغريقي عظيم حدثاً من شأنه أن يساعد على تثبيت مظاهر التجربة والحيرة للبصيرة الداخلية . وحتى سقراط نفسه لم يذكر لنا ، وذلك فيما يتعلق بحياته الداخلية ، أمراً ذا أهمية أو شأن بما لهذا التعبير من معنى ومفهوم . وانها والحق لمسألة تبعت على التساؤل عما اذا كان حتى باستطاعة الفكر الكلاسيكي أن يتفاعل والدوافع الرئيسية المتفاوضة حيناً في انتاج برسيغال^(١) وهملت^(٢) أو فيرتر^(٣) . ونحن نمجز عن أن

(١) اوبرا وضعها فاجنر (٢) تمثيلية كتبها شكسبير (٣) رواية ألفها هوبويه .

نلاحظ لدى أفلاطون أي تطور واعي في مذهبه ، أما مؤلفاته المختلفة فليست سوى نبذ ومقالات دمجها وفقاً لوجهات النظر التي كانت يشكلها بين وقت وآخر ، أضف إلى ذلك أن أفلاطون لم يكلف نفسه عناء معرفة ارتباط تلك النبذ بعضها ببعض ، أو ادراك شكلها حينما تجتمع .

وعلى العكس من أفلاطون ، يتبدى لنا دانتي في كتابه « الحياة الجديدة » التاريخ الروحي للغرب . وبالفعل ما كان يملكه « غوتيه » من الحاضر الكلاسيكي المجرد ، هذا الرجل الذي لم ينس شيئاً والذي يعتبر انجازاته ، كما جاهر هو نفسه بذلك وصرح ، مجرد مقتطفات من اعتراف عظيم واحد .

عقب أن دمر الفرس أثينا اختفت جميع الانجازات الفنية القديمة تحت ثلال التراب والغبار ، ولم نسمع أبداً أن أحداً من الاغريق قام بالتنقيب عن آثار ميسينا و فاستوس بغية تأكيد بعض الحقائق التاريخية . لقد كان رجالهم يقرأون هوميروس ، لكن لم يفكر أحد منهم ، كما فكر « شليان » بالتنقيب عن طروادة ، وذلك لأن أولئك الرجال كانوا يبحثون عن الحرافة عن التاريخ . ولقد فقدت أجزاء من مؤلفات آشيل وغيره من الفلاسفة ما قبل سقراط خلال العصر الاغريقي نفسه . بينما كانت الحال في الغرب مغايرة تماماً لحال الاغريق .

فلقد تمثل الورع القطري أمام الحضارة ، وخاصة في تلك الحقبة التي سبقت عصر شليان بقرون خمسة ، في شخص « بترارك » المجمع الرائع للأثار ، من نفود ومخطوطات ، والمثال الأصيل للرجل ذي الحس التاريخي المرهف والذي يستشرف الماضي الفارق في القدم ويحدد في المستقبل البعيد (أم يكن بترارك أول من حاول تسليق قمة من قم جبال الألب ؟) لقد كان يعيش في عصره ، لكنه في الواقع لم يكن من أهل عصره .

إن روح المجتمع تبدو فقط واضحة المعالم في احترامها لمفهوم الزمن . وهناك روح ، ربما تكون أشد عاطفية وذات لون مختلف ، تتجلى في مجموعات الآثار الصينية . فكل من يتجول في الصين ويضرب في قبايعها وأقاليمها يقتفي آثار الخطى القديمة (الكوتسي والطاو) . فالمبدأ الاساسي للوجود الصيني يستمد

كل مفاهيمه من حس تاريخي عميق الأغوار .

ومع أن الاغريق كانوا يجمعون بعض التماثيل ويعرضونها في جميع الاماكن : لكن هذه التماثيل كانت بالنسبة اليهم غرائب خرافية النزعات كما وصفها « باوسنياس » لا تهتم بالتاريخ أو معرفة الغاية من وراء نحتها ، وقد حدث هذا أيضاً أثناء وجود مصر التي تحولت حق في عصر ثاقوسس الى متحف واسع الأرجاء يُدار وفقاً لتقاليد صارمة دقيقة .

يعود فضل اختراع الساعة ، هذا الرمز الخفيف لسير الزمن، الى الألمان من الشعوب الغربية . والحق ان الأنعام التي تسلمها الساعات من على قبة أوروبا الغربية لمي اجل تمبير عما يستطيع الشعور التاريخي العالمي انجازه . ونحن لا نجد للساعة مثيلاً في أرياف العالم الكلاسيكي ومدنه . وكلت الزمن يقاس حتى عصر بركليس بامتداد الظل وتقلصه؛ والفضل يعود الى ارسطوطاليس في نشر مفهوم كلمة ساعة التي وضعها البابليون قبله ، فلم يكن العالم الكلاسيكي قبل ارسطو يعرف أي تقسيم دقيق لليوم، وبينما كانت بابل ومصر قد اخترعتا منذ عهود مبكرة ساعات مائية ومزاوِل شمسية فإن أثينا انتظرت أفلاطون ليقدم اليها ساعة مائية قديمة الطراز بدائية الصنع ، ومع هذا بقيت هذه الساعة ذات شأن تافه بالنسبة الى الاغريق ولم يكن بمقدورها أن تفعل أو تؤثر شيئاً في الشعور الكلاسيكي بالحياة .

بقي أمامنا أن نتطرق الى بحث أوجه الخلاف العميق بين الرياضيات الكلاسيكية والحديثة . ولم يسبق لأحد أن بحث مثل هذا الموضوع ببحثنا وإفياً كافياً . فلقد كانت الرياضيات الكلاسيكية تدرك الأشياء كما هي في ذاتها وتعها كأجرام معدومة الزمن تعيش حاضرها المجرد، لذلك لجأت الى الهندسة اليوقليدية (Uclidean) وعلم السكون الرياضي (علم القوى المتوازية) ومزجت منهاجها الفكري بنظرية القطاعات المخروطية الشكل . أما نحن فنذكر الأشياء من خلال صيرورتها وساوكها وفعاليتها وهذا الإدراك أمضى بنا الى الديناميكية، فالهندسة التحليلية ومن ثم الى حساب التفاضل . فالنظرية

الحديثة الفعالية هي فرض وتنسيق لمجامع الفكر .

إنها حقيقة غريبة ، ومع هذا صحيحة من الوجهة الميكولوجية ، أن الفيزياء الاغريقية ، بسبب كونها ساكنة لا ديناميكية ، لم تعرف أو تشعر بغياب عنصر الزمن عنها ، بينما نحن من الجهة الاخرى نشغل أنفسنا بجزء من ألف من الثانية .

أما نظرية التطور الوحيدة المدومة الزمن وغير التاريخية فهي نظرية ارسطو في الكمال .

هذا هو إذن واجبتنا . فنحن معشر الغربيين بحسبنا التاريخي نشكل النشاز لا القاعدة . فتاريخ العالم هو صورة عالمنا وليس بصورة جميع الجنس البشري؛ زد على ذلك أن الفرد الهندي والانسان الكلاسيكي لم يرهما صورة للعالم في تطوره وصيرورته وربما عندما تستنذف الحضارة الغربية اسباب وجودها وتجوهرها في الوقت المقرر لها ، عندئذ لن تنشأ أبداً أية حضارة مرة أخرى ونموذج بشري يكون فيه تاريخ العالم شكلاً فعالاً كهذا للوعي اليقظ .

- ٦ -

إذن ما هو تاريخ العالم ؟ إنه بالتأكيد عرض منتظم للماضي ، إنه افتراض باطني ، إنه تعبير طاقة من أجل شعور بالشكل . لكن الشعور من أجل الشكل ، مهما كان أكيداً 'معرّفاً' محدداً فإنه ليس كالشكل نفسه . لاشك اننا نشعر بتاريخ العالم ونختبره ونعتقد بأنه يجب ان يقرأ تماماً كما تقرأ الحارطة غير اننا حتى هذا اليوم لا نعرف سوى اشكاله وليس شكله الخاص الذي هو صورة امرأة حياتنا الباطنية الخاصة

ومن البدهي أن يجيب كل إنسان منا إذا ما سُئل ، بأنه قد شاهد الشكل الباطني للتاريخ بوضوح تام أكيد . وسبب بقاء هذا الوم يعود إلى أنه لم يقم أي من الناس بالتأمل في التاريخ تأملاً جدياً ، وقل من هذا لم يُدرك الشكوك

بالنسبة الى معرفته الخاصة ، وذلك لانه لا يوجد عند أي انسان أقل فكرة عما للشك من ميدان رحب فصح في هذا الحقل . والحق إن عرض تاريخ العالم هو رأي شخصي ذاتي غير محقق ورثه جيل عن جيل (وهذا ليس بالنسبة الى الرجل العادي بل انما بالنسبة الى المؤرخين المحترفين) وهو بمسيس الحاجة الى القليل من تلك الارتياحية التي نظمت وعمقت ، ابتداء من جاليليو فما بعد ، افكارنا الفطرية عن الطبيعة .

وبفضل تقسيمنا التاريخ الى « قديم » و « وسط » و « حديث » (وهذا التقسيم هو منهاج ثاقه سقيم غير ذي معنى الى حد لا يصدق العقل) لكنه منهاج ، على كل حال ، سيطر على تفكيرنا التاريخي سيطرة مطلقة) ، اقول بفضل تقسيمنا هذا فشلنا في ادراك المركز الحقيقي للجنس البشري في التاريخ العام ، وللعالم الجزئي الصغير الذي نما وتطور على عتبة أوروبا الغربية منذ عهود الامبراطورية الالمانية الرومانية ، كما فشلنا في الحكم على أهميته النسبية وفوق كل ذلك فشلنا في تقدير اتجاهه .

إن الحضارات القادمة ستجد من الصعوبة عليها بكان أن تصدق بأن صحة منهاج كهذا ، بما له من تنال بسيط محدود بخطوط مستقيمة Rectilinear ، وتناسبات عديدة من كل معنى ، منهاج تزداد لامةقوليته مع كل قرن ، منهاج عاجز عن أن يمتص داخله الميادين الجديدة للتاريخ على الشكل الذي تخرج متعاقبة وفقه الى نور معرفتنا ، اقول إن الحضارات القادمة ستجد من الصعب عليها أن تصدق بأن هذا منهاج بالرغم من كل ذلك لم يهاجم بحمية واخلاص . أما الانتقادات التي تجمود دارسو التاريخ منذ زمن طويل ، أن يشنوها على منهاج فانها لا تعني شيئاً ، فهؤلاء الدارسون قد طمسوا معالم المخطط الواحد الموجود دون أن يقدموا أي مخطط آخر بديلاً عنه . زد على ذلك أن العبث بإشياء المجل ، كالقول مثلاً « العصور الاغريقية الوسيطة » أو « العصور الجرمانية القارة » ، لا يقدم لنا اقل مساعدة لتشكيل صورة باطنية واضحة مقنعة تحتل داخلها الصين والمكسيك ، وامبراطورية اكسوم وامبراطورية

السامانيين ، أماكنها الثلاثة بها . أما التذرع بدفع نقطة انطلاق
« التاريخ الحديث » من الحملات الصليبية الى عصر النهضة ، أو من عصر النهضة
الى مطلع القرن التاسع عشر ، فانما يظهر فقط أن المنهاج يحده ذاته يعتبر
منهاجاً لا يأتيه الباطل من خلف أو قدام .

إن المنهاج لا يحدد فقط مساحة التاريخ ، بل إن ما هو أسوأ من هذا ،
أنه يُعد المسرح ايضاً . فهو يعالج رقعة أوروبا الغربية بوصفها قطباً ثابتاً ،
وبقعة فريدة في نوعها أختيرت على سطح الكرة الأرضية دون ما سبب مفضل
إلا لأننا كما يبدو نعيش فوقها . كما ويحمل تواريخ عظمى ذات ديومة تبلسغ
دورات ألفية من الاعوام وحضارات جبارة غارقة في القدم تدور حول هذا
القطب بكل بساطة وتواضع . إنه منهاج غريب طريف لشس وكواكب ا
فنحن نختار قطعة من الارض كمرکز طبيعي للمنهاج التاريخي ونجعلها الشمس
المركزية . ومن هذه القطعة تستمد جميع أحداث التاريخ وحوادثه ضوءها
الحقيقي ، ومنها تصدر الاحكام على اهميتها حسبما تراها العين . لكن « تاريخ
العالم » الشعبي هذا ، الذي تكفي نفخة من نقد لتبدده لا يعرف له وجوداً إلا
داخل غرورنا الاوروبي الغربي الخاص . وعلينا أن نشكر هذا الغرور من أجل
الخداع البصري الهائل (الذي أمسى أمراً طبيعياً نتيجة للمادة المزمنة)
والذي بواسطته تنقلص تواريخ طويلة بعيدة لها الاف الاعوام من العمر ،
كتاريخي الصين ومصر ، فتسمي أبعاداً لاحداث وقصص عارضة استطراذية
مجردة ، بينما نرى في جوار مركزنا الخاص ، عقود الاعوام منذ عهد لوتر ،
وخاصة منذ عصر نابليون تبلج ضخمة كأنها الاطراف المتكسرة . إننا نعرف
تماماً بأن البطء الذي تبدو سحابة سامقة أو قطار بعيد يتحرك وفقه ، وأمر
ظاهري فقط ، ومع هذا تؤمن بأن إيقاع التاريخ المبكر من هندي وبابلي
ومصري كان حقاً أشد بطءاً من ماضينا الخاص الغريب الصمد . ونعتقد بأنها
(التواريخ الهندية والبابلية والمصرية) أقل جوهرية وأقل كثافة
واكثر تخفيفاً ، وذلك لأننا لم نعلم (باطناً وظاهراً) أن نزاعي ما للسافات

والابعاد من حق .

إنه لمن الغني عن البيان أن وجود اثينا ، فلورنسا أو باريس ، هو بالنسبة إلى حضارات الغرب أهم من وجود لو - يانج أو باتالبوترا Pataliputra. ولكن هل من الجائز أن يوضع منهج لتاريخ العالم وفق تقديرات كهذه ؟ فإذا كان هذا الأمر جائزاً ، فمتدئذ يحق للمؤرخ الصيني كل الحق في أن يضع تاريخاً للعالم يمر بالملحات الصليبية وبعصر النهضة وفريدريك الكبير مروراً صامتاً كريماً بوصفها ثقافة غير ذات بال . فكيف يجب أن يكون قرننا الثامن عشر من الوجهة المورفولوجية أشد أهمية من أي قرن آخر من القرون الستين التي سبقتة ؟ ليس من المضحك أن نقابل تاريخاً حديثاً يتألف من قرون قليلة ، تاريخاً يرتكز في جزئياته وكيانيته على أوروبا الغربية ، بتاريخ « قديم » يغطي دورات ألفية من الاعوام كذلك ، ونغرق في هذا التاريخ القديم كامل جهرة الحضارات ما قبل الهيلينية دون أن يسبر لها غور أو نتظم . وذلك بوصفها مجرد مادة إضافية ملحقه ؟ وهذا ليس بالمبالغة ، أفلا نطرح جانباً من أجل الحفاظ على المنهج المحرم ، مصر وبابل ، ولكل منها تاريخ مستقل قائم بذاته ومساوٍ في قيمته لما ندعوه بتاريخنا لالام ابتداء من شارلمان حتى الحرب العالمية وما بعدها أيضاً ، معتبرين تاريخ ذينك البلدين مقدمة للتاريخ الكلاسيكي ؟ ألا نتحدر بحركة من حيرة وارقبالك بالمركبات الواسعة لكل من الحضارتين الصينية والهندية فنجعل منها هوامش ؟ أما بالنسبة إلى الحضارات الأميركية العظمى ، ألا نتجاهل هذه الحضارات تجاهلاً مطلقاً باعتبار أنها لا تتناسب (وماذا ؟) .

إن افضل ما يليق بهذا المنهج الاوروبي الغربي الشائع للتاريخ والذي تجعل فيه الحضارات العظمى تتبع مدارات Orbits حولنا بوصفنا المركز المزعوم لمل أحداث العالم ، هو اسم المنهج البطليموسي . أما المنهج الذي يقدمه هذا الكتاب بدلاً من ذاك فإني اعتبره اكتشافاً كوبرنيكياً (نسبة إلى كوبرنيكوس) في الميدان التاريخي ، وبهذا فإنه لا يعترف بأي نوع من

مركز ممتاز للحضارة الكلاسيكية او الحضارة الغربية على الحضارات من هندية
بابلية ، صينية ، مصرية ، عربية ، ومكسيكية . وهذه هي عوالم منفصلة
لكينونة ديناميكية لها تماماً من حيث الكتلة داخل الصورة العامة للتاريخ ،
ما للحضارة الكلاسيكية من قيمة ، بنا انها تتجاوز مراراً الكلاسيكية من
حيث العظمة الروحية وقوة التسامي والتخليق .

- ٧ -

إن المنهاج القائل بتقسيم التاريخ الى « قديم » ، « ووسيط » ، و « حديث »
كان في شكله الاول ابداعاً للحس المجوسي بالعالم . وقد ظهر أول ما ظهر
في الاديان الفارسية واليهودية بعد قورش . وحصل على مفهوم عجائبي في تعاليم
سفر دانيال عن عصور العالم الاربعة ، ومن ثم طُوّر في الاديان المسيحية
المتأخرة زمناً في الشرق وخاصة في مناهج المرفيين Gnostic الى تاريخ للعالم .
ولقد كان هذا المفهوم داخل حدوده البالغة الضيق والتي حددت قواعده الذهنية
مفهوماً لا يُعاب أو يُلام . ولم يُدخل التاريخ الهندي ولا حتى المصري

في نطاق اقتراح او رأي ، فكلمة « تاريخ » تعني بالنسبة الى المفكر
المجوسي عملاً فريداً في نوعه وسامياً في دوايمتيته ، يتخذ من البلدان الواقعة
بين هيلاس وفارس مسرحاً له حيث عبّر مفهوم الشرق للعالم والصارم
في ثنائيته عن نفسه . ولم يأت تعبيره هذا بواسطة نظريات قطبية لميتافيزيقا
معاصرة ، « كالنفس والروح » « كالتّير والشر » بل انما جاء على صورة لكارثة
ورسم لتبدل حقيقي يطرأ على الطور التاريخي الواقعي خلق العالم وبين التحلله .

وليس هناك أي عنصر وراء هذه العناصر التي مجدها وطيدة راسخة في
الآداب الكلاسيكية من جهة وفي الكتاب المقدس (او كتاب مقدس آخر
للمذهب المعين) من جهة أخرى قد دخل الصورة التي تعرض (وشأنها في ذلك
شان « العهد الجديد » و « العهد القديم » ولكل ما يختص به) التناقضات

السهلة الادراك بين الأممي ، Gentile واليهودي ، بين المسيحي والوثني ، بين الكلاسيكي والشرقي ، بين الصنم والمذهب بين الطبيعة والروح ، عرضاً ذا دلالة ومضمون زماني ، وهذا يعني كدراما ينتصر فيها الواحد على الآخر . فالتبديل التاريخي للرحلة يرتدي الزي المميز « للغذاء » الديني . وزبدة القول إن « تاريخ العالم » هذا كان نظرة ضيقة وإقليمية ، لكنها كانت داخل حدودها منطقية وكاملة . ولذلك فلقد كانت بالضرورة خاصة بهذا الاقليم وهذه الانسانية وعاجزة عن أي امتداد طبيعي .

لكنه قد أضيف الى هاتين الحقتين حقبة ثالثة ، إنها الحقبة التي ندعوها على التربة الغربية « بالحديثة » . وهذه هي التي تعطي للمرة الاولى صورة التاريخ منظر التآلي او التعاقب . أما الصورة الشرقية فكانت صورة مستكنة هادئة فهي قد عرضت نقيضاً Antithesis مستقلاً بذاته وذا توازن كنتائج له ، وفعل إلهي فريد في نوعه كنقطة لتحوله . ولكن لما كانت الصورة قد تبناها وانتعلها نموذج من المجلس البشري جديد كل الجدة ، لذلك سرعان ما تحولت (دون أن يلحظ أحد غرابة التحول) الى مفهوم لتقدم طولي Linear يتبدى هوميروس او آدم (وباستطاعة الانسان الحديث ان يستمض عن هذين الاسمين باسماء الجرمانى الهندي ، أو انسان العصر الحجري القديم أو القرد الانساني Pithecanthropus ويمر بالقدس وروما وفلورنسا وباريس ، وذلك وفقاً لنوع كل مؤرخ او مفكر او فنان ، حيث أن كل واحد من هؤلاء له الحرية المطلقة في ترجمة المتهاج ذي الاقسام الثلاثة .

والحق ان هذا الأمد الثالث ، « الازمنة الحديثة » ، الذي يزعم بأنه آخر الآماد ونهاية السلسلة ، قد عمل فيه ، مرة بعد أخرى ، منذ الحروب الصليبية ، شداً ومطاً حتى بلغ نقطة مرونته ولم يعد يتحمل أكثر من الشد او اللط . ولقد قيل على الأقل قولاً مضمراً في معناه وذلك ان لم يكن قد بذلت كلمات كثيرة للتصريح بأن هنا وراء الأمدين القديم والوسيط شيئاً ما نهائياً كان آخذاً بالبدء ، إنه مملكة ثالثة وُجد في مكان ما منها الاكتمال

وبلوغ اعلى منزلة ، بملكة ذات نقطة موضوعية .

أما بالنسبة الى ماذا تكون النقطة الموضوعية هذه ، فان كل مفكر ابتداءً من شولمان وانتهاه بالاشتراكي في يومنا هذا ، يسند بها اكتشافه الخاص المميز . وقد تكون نظرة كهذه الى مجرى الاشياء سهلة ومتعلقة معاً في نظر صاحب امتياز الاكتشاف Patantec ، لكن صاحب الامتياز قد اتخذ فعلاً روح الغرب فقط ، كما عكست على ذهنه بدلاً من معنى العالم ومغزاه . وهكذا فان عظماء المفكرين الذين يصنعون فضيحة ميتافيزيقية من ضرورة ذهنية ، لم يقبلوا فقط بمنهاج التاريخ الذي « تم الاتفاق عليه بصورة إجماعية » دون ما فحص وتحجر جديدين ، بل انما جعلوا منه ايضاً قاعدة لفلسفتهم ومنطلقاً لها وجروا بالله إليه بوصفه الواضح لهذا أو ذاك « المخطط للعالم » .

ومن المؤكد ان الرقم الصوفي « ٣ » المطبق على آماد العالم شيئاً ما شديد الاغراء بالنسبة لنوق الميتافيزيقي . فلقد وصف هررد التاريخ على أنه تربية الجنس البشري وتهذيبه ، ونعته « كنت » بأنه تطور فكرة الحرية وارتقاؤها ، وعرفه هيجل بأنه امتداد ذات لروح العالم ، ووصفه آخرون بمصطلحات أخرى ، ولكن كل واحد منهم كان بالنسبة الى المخطط الاساسي بالغ القناعة والرضاء عندما استخلص فكراً معنى تجريبياً لما للنظام الثلاثي التقليدي .

ونصادف على مطلع عتبة الحضارة الغربية يواكيم فلوريس العظيم (١١٤٥ - ١٢٠٢) وهو أول مفكر من الطابع الهيفلي (نسبة الى هيجل) ذلك أسس الشكل الثنائي لعالم اوغسطين دكاً ، وشكل يواكيم فلوريس للعالم قرار الدمن القوطي بصورة جوهرية ، المسيحية الجديدة لعصره في شكل واحد ثالث بالنسبة إلى ديني العهد الجديد والعهد القديم ، معبراً عن الاماد الثلاثة بوصفها أمد الآب وأمد الابن وأمد الروح القدس . وقد مست تعاليم فلوريس شغاف قلوب افضل الفرنسيين والديومينيكيين ، دانتي وتوما الاكوييني ، ولا مست اعنى اعماق نفسها ، وايظت نظرة جديدة الى العالم ، نظرة استولت ببطء ، لكنها استولت أكيداً على كامل المفهوم التاريخي لحضارتنا .

أما ليسنج Lessing (الذي حدد مرحلته الخاصة بالنسبة الى المرحلة الكلاسيكية على انها « العالم ما بعد After world ») فانه اقتبس فكرته عن « تربية الجنس البشري وتهذيبه » بما لهذه الفكرة من مراحل ثلاث ، مرحلة الطفولة والشباب والرجولة ، اقول اقتبسها من نعاليم المتصوفة في القرن الرابع عشر . وإيسن يعالج هذه الفكرة علاجاً شافياً وافياً في روايته « الامبراطور والجليلي » ، حيث يعرض في هذه الرواية عرضاً مباشراً مفهوم المعارفين ^(١) . Gnostic للعالم وذلك بشخص الساحر مكسيموس ، وإيسن لا يخطو خطوة واحدة أبعد من هذا المفهوم في خطاب استوكهولم المشهور لعام ١٨٨٧ . وهكذا قد يبدو ان الوعي الغربي يشعر بنفسه ملزماً على التأكيد على نوع من ختام أو نهاية ملازمة لظهوره الخاص .

لكن إيداع رئيس دير Abbot فلوريس كان لحة صوفية تستكشف امرار النظام الإلهي للعالم . وقد كان محتاً عليها أن تفقد كل معنى حالما تستعملها المحاكمة العقلية ويجعل منها فرضية للتفكير العلمي ، وذلك كما كانت حالها مراراً وتكراراً منذ القرن السابع .

والحق أنه لنهج لا يقبل التبرير مطلقاً أن يبدأ بعرض تاريخ العالم فيطلق الاعنة لمعتقداته الدينية والسياسية أو الاجتماعية ويسبغ على المنهاج نوازع تدفع به ليتفق تماماً ووجهة نظره الخاصة . وهذا الأمر هو فعلاً بمثابة أن نجعل من قانون رياضي (مثلاً : « عصر العقل » الانسانية ، اوسع سمادة لأكبر عدد من الناس ، عصر التنوير ، التقدم الاقتصادي ، الحرية القومية ، غزو الطبيعة أو السلام العالمي) ميزاناً نحكم بواسطته على دورات الفية كاملة من التاريخ . وهكذا ترانا نصدر احكامنا فنقول بانهم كانوا يجهلون « الطريق الحقيقية » أو أنهم لم يوفقوا في اتباعها وسلوكها .

ونحن نصدر هذه الاحكام والحقيقة البسيطة تقول بان إرادة هؤلاء

(١) المعارفين : طائفة مسيحية تؤمن بان الخلاص يتم بالمعرفة دون الايمان

وأهدافهم وغاياتهم ليست هي نفس ارادتنا وأهدافنا وغاياتنا، إن قول غوثي القائل : « إن ما هو هام في الحياة وخطير ، هو الحياة وليس نتيجتها » هو الجواب على أية وكل محاولة بليدة ترمي الى حل أحجية الشكل التاريخي بواسطة منهاج .

وإنما الصورة ذاتها هي التي نجدها عندما نلتفت الى مؤرخي كل فن او علم خاص (وكذلك أيضاً مؤرخي الاقتصاد القومي والفلسفة) فنحن نجد : «التصوير الزيتي» ابتداءً من المصريين (او انسان الكهف) الى الانطباعيين
أو :

« الموسيقى » من هوميروس الى بارتوك وما بعدها
أو :

« التنظيم الاجتماعي » ابتداءً من السكّنى على شواطئ البحيرات حتى الاشتراكية ، وذلك كما قد تعرض الحال وفق خط بياني مسطري يرتفع بزم وثبات متوافقاً وقيم المناقشات (المختارة) . ولم يعتبر أي إنسان بأنه قد يكون للفنون أجل محدود من الحياة وأنها قد تربط كأشكال للتعبير عن الذات الى اقاليم خاصة وغايج خاصة من المجلس البشري ، وانه قد يكون لذلك مجموع تاريخ فن مجرد تصنيف او تنسيق من الممكن إضافته الى تطورات منفصلة لفنون خاصة دون أن تكون له عروة من اتحاد ما عدا الاسم وبعض تفاصيل تقنية مهارة Graft-technique

إننا نعلم صواباً وحقاً بأن ايقاع وشكل وديومة حياة ، وايضاً كل تفاصيل خاصة لمركب عضوي انما تقررهما وتحددها ملكات نوعه وصفاته . فليس هناك من انسان يمرّ وهو يتطلع الى شجرة البلوط التي تبلغ حياتها الدورة الالغية من العمر ، على القول بأن هذه الشجرة على وشك ان تسلك هذه اللحظة ، الآن ، مجرى حياتها الحقيقي والخاص بها . كما وانه لا يستطيع اي انسان أن يتقرب وهو يرى اليسروع (دودة تتطور الى فراشة) ينمو يوماً بعد آخر ، أنه سيتابع نموه لمدة سنتين او ثلاث . فنحن نحس في

هذه الحالات وبقناعة تامة كاملة بجد نهائي ، وهذا الاحساس بالجد النهائي ينطبق على إحساننا بالشكل الباطني . أما في حالة التاريخ البشري الأرقى فأمرنا على العكس من ذلك ، إذ أننا نستمد افكارنا فيما يتعلق بمجرى المستقبل من تفاؤل جموح يستخف ويستصغر كل ما هو تاريخي ، مثلاً كالمضوي والخبرة ولذلك ينطلق كل انسان ليكتشف في الحاضر العرضي آماداً يستطيع أن يد بها لتمسي بعضاً من سلسلة متتالية مذهلة لا يستند وجودها على برهان علمي بل أننا يركز الى ميل سابق ومحاكاة ، فنراه يعمل في امكانات غير محدودة ، (دون أن تكون هناك ايدياً نهاية طبيعية) ويخطط دون أي فن من قة المجرى الآتي لأجره تتابع في بناء هيكله .

وعلى كل حال ، فليس الجنس البشري هدف او فكرة أو مخطط أكثر مما لعائلة من الفراشات او الاركيديا Orchids كما ذكرت . « فالجنس البشري » هو تعبير زولوجي Zoological أو كلمة فارغة . ولكن فلنطرد سحر الشبح ولنكسر الدائرة السحرية فعندئذ ستبرز فوراً ثروة مذهلة من الاشكال الواقعية ، - إنها الحي بكل ماله من امتلاء هائل وعمق وحركة وهو الذي كان حتى الآن 'مقتماً' بوصلات الكلام وبمناهج جاف كالغبار وبتشكيكية من « المثل العليا » الشخصية . إنني لأرى في مكان ذلك الاختلاق لتاريخ واحد ضيق كالخط Lincar ، تاريخ من غير المستطاع الحفاظ عليه إلا إذا ما أغضض المرء عينه عن جمهرة هائلة من الحقائق ، أقول إنني لأرى بدلاً من ذلك الاختلاق دراما تتألف من عدد من حضارات جبارة ، تنبجس كل حضارة منها بقوة بدائية من تربة الاقليم الأم حيث تبقى مشدودة إليه برسوخ ووثبات طيلة دورة حياتها ، وتطبع كل واحدة منها مادتها وجلستها البشري وصورتها الخاصة بطابعها ، ولكل واحدة من هذه الحضارات فكرتها وعواطفها وانفعالاتها الخاصة وإرادتها وشعورها وموتها الخاص بها ^(١) . وهنا يوجد حقاً الوان وأصواء وحركات لم تكتشفها اية عين فكرية بمد . وهنا توجد

(١) يعني المؤلف في هذه الدراما

- المترجم -

الحضارات والشعوب واللغات والحقائق والالهة والاصقاع وتهرم وتشيوخ شأنها في ذلك شأن اشجار البلوط والصنوبر والعسالىج والزهر والاوراق . لكنه لا يوجد « جنس بشري » يهرم ويشيخ . إن لكل حضارة إمكاناتها الجديدة الخاصة بها للتعبير عن ذاتها ، هذا التعبير الذي ينشأ وينضج وينحل ولن يعود أبداً . فلا يوجد هناك فن واحد للتصوير الزيتي او رياضيات واحدة أو فيزياء واحدة ، بل انما هناك الكثير والعديد مما ذكرت ؛ وكل فن يختلف في اعماقه عن مثيله الآخر . وكل واحد محدود بديمومة ومستقل قائم بذاته وهو تماماً ككل طائفة من النبات التي لها ثوارها الخاص او ثمارها ونموذجها المعين لثانها واحلالها . إن هذه الحضارات صعدت عالياً جواهر الحياة ، وهي تنمو وفق اللاهذفية الفناخرة الرائعة نفسها التي تنمو وفقها زهور الحقل . وهي كالنساء والحيوان تنتمي الى طبيعة غويته الحية ، لا إلى طبيعة نيون الميتة . إنني لأرى التاريخ كصورة من تشكيلات ونحوولات لانهاية لها لنمو وتضاؤل بديعين لاشكال متعضية . اما المؤرخ المحترف فهو على العكس من هذا ، إذ انه يرى التاريخ كنوع من دودة واحدة تعمل يجرد وتكدح بنشاط كي تضيف الى ذاتها حقبة بعد أخرى .

لكن السلسلة المتألفة من « تاريخ قديم » و « وسط » و « حديث » قد استهلكت أخيراً نفعا واثت على فائدتها . وبالرغم من كونها ذات زوايا ضيقة ضحلة كأساس علمي ، إلا أننا مع ذلك لم نمثلك أي شكل آخر غيرها لم يكن بكامله شكلاً غير فلسفي نستطيع بواسطته وداخله أن ننظم معلوماتنا . وعلى تاريخ العالم (كما فهم حتى الآن) أن يشكر هذه السلسلة على ترشيح فضلاتنا الراسخة الغالبة للتنسيق والتبويب . ولكن عدد القرون التي يستطيع المنهاج أن يغطيها إذا ما عمل فيه شداً ومطاً قد تجاوزناه منذ عهد بعيد ، وقد أخذت الصورة ، مع التزايد السريع في حجم مادتنا التاريخية (وخاصة تلك المادة منها التي لا نستطيع أن ندخلها في المنهاج) ، أقول أخذت الصورة بالاحمال الى لونة مشوشة . وكل طالب يدرس التاريخ وغير اعمى تماماً

يعرف بهذه الحقيقة ويحس بها : لكنه كالفريق مجاهد ليتشيث بالنهال الوحيد الذي يعرف به . إن على كلمة الأمد الوسيط (المصور الوسطى) التي ابتكرها البروفسور هورن أوف لايدن عام ١٦٦٧ أن تغطي كتلة لا شكل لها، كتلة متزايدة الامتداد ، كتلة لا نستطيع أن نعرفها إلا تعريفاً سلبياً، ككل شيء آخر يستعصي على كل زعم لادراجه في المجموعتين الآخرين (الحسنى الانتظام نوعاً ما) . ولدينا مثال ممتاز من ما ذكرت، وهذا المثال يتجلى في علاجنا السقيم الهزيل واحكامنا الخائرة المترددة على تاريخ كل من الفرس والعرب والروس، ولكن قبل كل شيء قد أمسى من المستحيل علينا أن نطمس الحقيقة القائلة بأن ما يدعى بتاريخ العالم انما هو تاريخ حدود فهو أولاً تاريخ الاقليم الشرقي من البحر الابيض المتوسط ، ومن ثم فهو مع تبديل مبتور للنظر الى الهجرات (وهذه الهجرات هي حدث هام بالنسبة لنا ولذلك بالغنا في اهميتها ، انها حدث ذو أهمية نقية خالصة في غربيتها وليست حق عربية) . اقول ومن ثم فهو تاريخ أوروبا الغربية الوسطى . وعندما صرح هيجل بسذاجة ، إذ قال بأنه قد تعمد تجاهل اولئك الشعوب الذين لا يتناسبون ومنهاجه للتاريخ ، فإنه لم يكن يدلي إلا باعتراف أمين صادق عن المقدمات المنطقية المناهجة التي يحدها كل مؤرخ ضرورية لغاياته وقصده وتبرزها كل دراسة تاريخية في مخططها . والحق ان المسألة قد أصبحت الآن مسألة حصافة علمية تقضي علينا بأن نقرر أياً من التطورات التاريخية يتوجب علينا ان ندخلها في حسابنا وأياً منها علينا ان نهملها . إن رانكه Runke لمثل جيد يمتددي به .

- ٨ -

إننا اليوم تفكر بقارات، وفلاستنا ومؤرخونا وحدهم هم الذين لم يتحققوا من هذا الأمر . إذن غاية أهمية للفاهيم ومجالات الادراك التي يضعها هؤلاء أماننا بوصفها ذات صحة كونية بالنسبة لنا ، وذلك عندما نرى أن أبعد آفاقهم لا يمتد ليتجاوز الدائرة الذهنية للانسان الغربي ؟ .

ولنتفحص من وجهة النظر هذه أفضل مؤلفاتنا وكتبنا . فعندما يتحدث افلاطون عن الانسانية ، فانما يعني الهلينيين في تباينهم والبرابرة ، وهذا ما يتفق تماماً والصيغة اللاطريخية للحياة والفكر الكلاسيكيين ، زد على ذلك أن مقدماته المنطقية تتطرق به الى نتائج هي بالنسبة الى الاغريق هامة وكاملة . وعلى كل حال عندما يفلسف « كنت » مثلاً الأفكار الاخلاقية ، فهو يصر على أن نظرياته صحيحة بالنسبة الى كل الناس في كل العصور والبلدان . وهو لا يصرح عما اورد بكلمات ، لأن هذا الرأي في نظر « كنت » ونظر قارئه هو شيء ما 'مسلم به ولا يحتاج الى تصريح او تلميح . وكنت في فلسفته للجمال لا يصوغ مبادئ فن فيدياس او فن رمبراندت ، بل انما يصوغ مبادئ للفن بصورة عامة . ولكن ما يعرضه « كنت » كأشكال ضرورية للفكر ، فانما هي والحق اشكال ضرورية للفكر الغربي فقط ، بالرغم من أن لحة الى ارسطوطاليس والى نتائجه المختلفة بصورة جوهرية عن نتائج « كنت » كانت يجب ان تكون كافية لتريه أن عقل ارسطوطاليس الذي لم يكن يقل عن عقله نفوذاً ، كان ذا تركيب يختلف عن تركيب عقله . إن مراتب الانسان الغربي هي مراتب غريبة عن الفكر الروسي غريبة مراتب الانسان الصيني او الاغريقي عنه . زد على ذلك إن الادراك الكامل الفعال لكلمات الجذر الكلاسيكية هو مستحيل تماماً بالنسبة الينا استحالة كلمات الجذر الروسية والهندية على الانسانين الحديثين من صيني وعربي ، بما لهذين الانسانين تركيبين ذهنيين مختلفين مختلفاً مطلقاً .

وليس للفلسفة ابتداءً من « بيكون » حتى « كنت » سوى قيمة حب الاستطلاع والتقصي فقط . وهذا هو ما ينقص الفكر الغربي ، هذا الفكر ، الذي ربما ترقبنا ان نجده لديه - إن ما ينقصه هو البصيرة النافذة الى الطابع النسي تاريخياً لمعلوماته التي هي قابرة وجود واحد معين خاص وواحد فقط ، والمعرفة بالحدود الضرورية لصحة هذه التعابير ، والقناعة بأن حقائقه « الوطنية الراسخة » ونظراته « الخالدة » هي صحيحة

بالنسبة إليه فقط ، وخالدة بالنسبة الى نظرتة الى العالم ، والواجب بان يتطلع الى ما وراء هذه الحقائق والنظرات ليعرف ما الذي ولده أهالي الحضارات الأخرى بقناعة تعادل قناعته من داخل ذواتهم . هذا وحده وليس أي شيء آخر هو الذي سيلج بفلسفة المستقبل ذروة الكمال ، ونحن لا نستطيع أن نفهم رمزية التاريخ إلا بواسطة فهمنا للعالم الحي . فهنا لا يوجد أي شيء ثابت لا يتغير أو أي شيء كوني . وعلينا أن نكف عن التحدث عن اشكال « الفكر » ، ومبادئ « التراجيدي » ورسالة « الدولة » . فالصحة الكونية تشتمل دائماً على ضلال المناقشة من الخاص الى الخاص .

ولكن هناك شيئاً ما أشد إزعاجاً وإقلاقاً من الضلال المنطقي ، وهذا الشيء يأخذ بالظهور عندما ينتقل مركز ثقل الفلسفة عما هو منهاجي تجريدي الى ما هو أخلاقي واقعي ، كما وان المفكرين الغربيين منا ابتداء بشوبنهاور فمن بعد يتحولون بأبحاثهم من مشكلة المعرفة الى مشكلة الحياة (الإرادة للحياة ، للقوة ، للفعل) . وهنا لا نجد انسان « كنت » المثالي التجريدي هو الذي يخضع للبحث والتقصي ، بل انما نجد الانسان الواقعي كما قطن الارض خلال الزمان التاريخي واجتمع ، أبدأئياً كانت أم متقدماً في قبائل وشعوب .

وفي هذه الحال نجد في اية حال أخرى ، وذلك في تعريفنا للركيب ارقى نظرياته (نظريات الانسان الواقعي) بمصطلحات منهاج « القديم والوسيط والحديث » بما لهذا المنهاج من تحايد محلي . ولكن مع ذلك هذا هو ما يحدث ويجري .

ولنتأمل في افق نبئته التاريخي . ان مفاهيمه عن الانحطاط والعسكرية وتقييم كل القيم ، والإرادة للقوة ، تكن عميقاً في جوهر المدنية الغربية ، وهي ذات أهمية حاسمة بالنسبة الى تحليل المدنية الغربية . ولكن ما الذي نجده لديه وكان الاساس الذي شيد عليه إبداعه؟ اننا نجد رومانا واغريقاً وعصر نهضة وحاضراً

اوروبيا مع لحة جانبية سريعة عابرة وغير 'مدركة' التي بها على الفلسفة الهندية. وزبدة القول أننا نجد عند نيتشه التاريخ من «قديم ووسط وحديث» ونحن نقول جازمين بأن نيتشه لم يتخطأ أبداً المتهاج، كما وأنه لم يتخطه أي مفكر آخر في عصره.

فأي ترابط أو تناسب يمكن أن يكون هناك بين فكرته في الانسان الديونيسي، وبين الحياة الباطنية لانسان صيني بلغ شأواً رفيعاً من المدنية، أو بين انسان أميركي معاصر؟ وما هي أهمية نموذجية الانسان الاعلى (السوبرمان) ومغزاه بالنسبة الى عالم الاسلام؟

وهل يمكن ان يكون لتشكيل صورة للتقيض بين الطبيعة والذهن، بين الوثني والمسيحي، بين الكلاسيكي والحديث أي معنى بالنسبة الى نفس الانسان الهندي او الروسي؟ وما الذي يستطيع فولستوي - الذي رفض من اعماق انسانيته كامل الفكرة الغربية في العالم بوصفها شيئاً ما غريباً ثانياً ان يفعل «بالصور الوسطى» وبدانتي ولوث؟ وما الذي يستطيع الياباني ان يفعل بباريسفال وزردشت أو الهندي بسفوكليس؟ وهل مجال فكر شوبنهاور و«كومت و«فيلورباخ وهيل أو سارتر«دبرغ ارحب واوسع؟ أليست سيكولوجيتهم، بكل ما لها من مقاصد وعزم على أن تكون ذات صحة عالمية هي سيكولوجية ذات مغزى اوروبي غربي محض؟

وكم تبدو مشاكل نساء إبسن مضحكة هازلة، هذه المشاكل التي تستأثر باهتمام «الانسانية» وتتعدها، وذلك إذا ما استبدلنا نورا Nora الشهيرة، هذه السيدة ربيبة إحدى مدن أوروبا الشالية الغربية، وذات افق يدل عليه ابحار منزل يراوح بين المئة والثلاثمائة جنيه، والبروتستنتية الناشئة، بـزوجة قيصر او مدام دي سيفيني، أو امرأة يابانية او تركية قروية! ولكن دائرة رؤيا إبسن بالنسبة الى هذه القضية، هي دائرة الطبقة الوسطى في مدينة كبرى بالأمس واليوم. أما خلافاً التي تنطلق من مقدمات روحية فلم يكن لها وجود حتى قرابة عام ١٨٥٠ وهي من النادر ان تبقى ما بعد عام ١٨٥٠،

فهي ليست خلاقات العالم الكبير ، أو خلاقات الجماهير الدنيا ، واكثر من ذلك فانها ليست بخلاقات المدن التي يقطنها سكان غير اوروبيين .

كل هذه الاشياء هي قيم عقلية ووقتية ، ومعظمها هو فعلا موقوف على « الانتلجنسيا » الوقتية في المدن من الطراز الاوروبي الغربي . وهي بالتأكيد ليست قيما تاريخية عالمية « خالدة » . ومهما قد تكون الاهمية الجوهرية لجيل إيسن ونيتشه ، فانها تخالف المعنى كل معنى كلمة « تاريخ العالم » (التي تدل على المجموع وليس على جزء مختار منه) تخالفها في إخضاعها وتجاهلها وتبخسها حق العناصر التي تقع خارج المصالح الحديثة . ومع ذلك فان هذه العناصر قد يُنحس فعلا حقها الى درجة كتلك ، او تجاوزت الى حد مذهل . أما ما قاله القرب وفكر به من مشاكل الفراغ والزمان والحركة والرقم والزواج والملكية والتراجيدي والعلم فانما بقي ضيق الافق غامضا مشكوكا في أمره وذلك بسبب ان الناس كلنا دائما يبعثون عن حل القضية . ولم يُفطن أبداً الى الحقيقة القائلة بان المستجوبين الكثيرين يستوجبون اجوبة كثيرة ، وأن اي سؤال فلسفي هو فعلا رغبة مقننة في الحصول على تصريح واضح جازم عما هو مضمّر في السؤال نفسه ، وان الاسئلة الكبرى لاية مرحلة من المراحل هي ماثلة وراء كل مفهوم ، وانه لذلك لا نستطيع ان نبلغ الامرار النهائية إلا فقط بواسطة الحصول على مجموعة من (الحلول المحدودة تاريخياً ووزنها يميزان متحرر من كل عامل شخصي متحرراً مطلقاً . إن من يدرس حقاً الجنس البشري لا يعالج أية وجهة نظر بوصفها على صواب أو خطأ مطلقين . ولا يكفي أمام مشاكل خطيرة ، كالزمان او الزواج أن يتوجه الانسان الى الخبرة الشخصية او الى الصوت الباطني او العقل أو رأي الاجداد او المعاصرين . ف هؤلاء قد يقولون ما هو صحيح بالنسبة الى المستجوب نفسه او بالنسبة الى زمانه ، لكن ليس هذا كل ما في الأمر . فالظواهرات في الحضارات الأخرى تتحدث بلغة مختلفة ، وبالنسبة الى الرجال الآخرين هناك حقائق مختلفة ، وعلى المفكر ان يقر بصحة جميعها أو ان لا يقر بصحة

أية واحدة منها .

إذن فيالضخامة ما يمكننا ان نعمل في نقد العالم الغربي توسيعاً وتعميماً !
كيف يتوجب على المرء أن يتعد ببصره بعداً هائلاً ما وراء نسبية نيتشه
البريئة وعصره - وكيف يتوجب على حوس المرء بالشكل أن يصبح رهيماً
وعلى بصيرته السيكلوجية ان تسمى حساسة - وكيف يتوجب على الانسان
ان يحرق نفسه تحريراً كاملاً من محدوديات الذات والمصالح العملية والافق قبل
ان يتجرأ فيؤكد التظاهر بفهم تاريخ العالم وبفهم العالم كتاريخ .

- ٩ -

ومعارضة لكل هذه المناهج التمسفية الضيقة والمشتقة من التقليد او
الاختيار الشخصي والتي حشر فيها التاريخ حشراً ، اتقدم بالشكل الطبيعي
« الكوينرنيكي » لجرى العملية التاريخية الذي يكن عميقاً في جوهر مجرى
هذه العملية ويكشف عن نفسه فقط لمين متحررة تماماً من كل تحامل وتحيز
ومحاباة .

وغوته كان عينا كهذه ، فان ما دعاه غوته بالطبيعة الحية هو تماماً ما
ندعوه هنا بتاريخ العالم ، بالعالم كتاريخ . فغوته بوصفه فناناً صَوَّر حياة
اشخاصه وتطورها ، ودائماً حياتها وتطورها ، صورة الشيء في الصيرورة
وليس الصير (ويلهم مايستر ، الحقيقة والخيال) ، اقول ان غوته هذا كان
يكره الرياضيات . فالعالم كميكانيكاً كان بالنسبة اليه يلتصق نقيضاً للعالم
كتركيب عضوي ، والطبيعة الميتة للطبيعة الحية ، والقانون للشكل . وهو
بوصفه « طبيعياً » فانه كان يقصد من وراء كل سطر كتبه ان يعرض صورة
الشيء في الصيرورة ، « للشكل المنطبع » يحيا ويتطور . وكان العطف
والملاحظة والمقارنة واليقين الباطني الفوري والحصافة الذهنية هي الوسائل
التي تمكن بواسطتها من الاقتراب الى اسرار العالم الظاهري في حالة الحركة .

والآن فإن تلك هي وسائل البحث التاريخي . أنها هي بكل دقة وليس هناك من وسائل أخرى غيرها . لقد كانت هذه البصيرة الشبيهة ببصيرة الله هي التي ألهمت غوته ليقول وهو جالس بالقرب من نار أضرمت في العراء عشية معركة « فالمي » .

« هنا والآن تبدأ حقبة جديدة من تاريخ العالم ، وباستطاعتكم أيها السادة ان تقولوا بانكم قد كنتم هناك . »

ولم يسبق أبداً لجنرال او دبلوماسي ، فاهيك عن الفلاسفة ، أن أحس بالتاريخ في « الصيرورة » إحساساً مباشراً كهذا . إنه أعمق حكم نطق به لإنسان ، في أي وقت ، على عمل تاريخي عظيم في لحظة المجازة .

وقدما كما تلعب غوته نحو شكل النبات ابتداء من الورقة حتى ولادة النموذج الفقري ومجرى عملية الطبقات الجيولوجية - المصير في الطبيعة وليس السببية (العلية) - كذلك سننمي هنا لغة شكل التاريخ البشري ، أي تركيبها الدورّي ، منطقها المتعصي ، أقول سننميها من فيض كل التفاصيل المناهضة ووفرتها .

ومن وجهات نظر أخرى فإن الجنس البشري كما هو شائع ومألوف يعتبر وبحق واحداً من الانظمة المتمضية على سطح الكرة الأرضية . فتركيبه الجسماني ووظائفه الطبيعية ، وكامل المفهوم الظاهري عنه ، جميع هذه الاشياء تلتقي الى وحدة أوسع شمولاً واشد إدراكاً ومن هذه الوجهة فقط ، يُعامل خلافاً لذلك ، بالرغم من تلك القرابة التي نحس بها إحساساً عميقاً بين مصير النبات والمصير البشري والتي هي موضوع خالد لكل الشعر الغنائي . وبالرغم من ذلك الشبه بين التاريخ البشري وبين أي تاريخ آخر لمجموعات الالحياة الراقية هذا التاريخ الذي هو اللازمة (بفهمها الموسيقي) لاساطير وحوش وخرافات وخزعبلات لا تنتهي .

ولكن فلندفع فقط بالمائلة Analogy لتحمل على وجهة النظر تلك ، كما

تحميل على الباقي ، تاركين لعالم الحضارات الانسانية أن يعمل بود ودون تحفظ في الخيال بدلاً من أن نحشره حشراً في منهاج جاهز من قبل . ولنترك الكلمات : الشباب والنمو والنضوج والانحلال (هذه الكلمات التي كانت حتى الآن ، وهي اليوم أكثر من اي يوم آخر مضى ، تُستخدم للتعبير عن تقييم شخصي وعن إثارات مطلقة في ذاتيتها وذلك في علوم الاجتماع والاخلاق والجمال) . اقول لنترك لتلك الكلمات لتؤخذ أخيراً على أنها اوصاف موضوعية لحالات متعضية . ولنستعرض الحضارة الكلاسيكية بوصفها ظاهرة مستقلة قائمة بذاتها تتجسد وتعبّر عن النفس الكلاسيكية ، ولنضمها الى جانب الحضارات الأخرى من مصرية وهندية وبابلية وصينية وغربية ، ولنقرر بالنسبة الى كل فرد من هؤلاء الافراد الارقي ما هو غنوصجي في جيشانها وصغفها ، وما هو ضروري في ضجة المصادقة وشغفها . وعندئذٍ ستكشف أخيراً صورة تاريخ العالم عن نفسها ، هذه الصورة التي هي طبيعية بدهية بالنسبة اليها والبنا فقط نحن مشر الغريبين .

- ١٠ -

إذن ، فإن واجبنا الأشد حرصاً ، هو أولاً ، أن نقرر ، وفق خطط عالمي كهذا ، وضع أوروبا الغربية وأميركا ، كما هي حال هذا الوضع في المرحلة الواقعة بين عامي / ١٨٠٠ / و / ٢٠٠٠ / وان نكون الموقف التقويمي التاريخي (Chronological - Position) لهذه المدة ، شريطة أن يأتي تكويننا للموقف الآنف الذكر ، نتاجاً لما اجتمع لتاريخ الحضارة الغربية من اسباب ومقومات ، وأن نحدد أهميتها كإصحاح او فصل يتبدى بالضرورة ، في هذا الزمّي أو ذاك ، في سيرة كل حضارة ، وأن نعرف معانيها الأساسية والرمزية المتجلية في أشكالها التمييزية من سياسية وفنية وفكرية واجتماعية .

ونحن اذا ما عالجنا هذا الموضوع بروح المائلة ، فإن هذه المرحلة (١٨٠٠ - ٢٠٠٠) تبدو متوازية في تقاومها التاريخية . فالطور الحضاري الاغريقي

(وفق حسنا الخاص المعاصر) وبلوغ هذا الطور لنروته في الحرب العالمية ،
يرازي مرحلة الانتقال من العصر الإغريقي إلى العصر الروماني .

فروما يواقعيتها الصارمة (غير المثممة ، البربرية ، الانضباطية العملية
البروتستنتية البروسية) ستمطينا دائما وأبداً المفتاح لفهم مستقبلنا الخاص ،
وهذا يقتضينا أن نلجأ في أبحاثنا إلى المجاللات .

ان نافذة القدر التي نمر عنها وتمثلها في قيامنا بالتنقيط بسين الكلمتين
التاليتين تنقيطاً مزدوجاً متوازياً : الاغريق - الرومان وهذا يحدث لنا أيضاً
الآن ، وبفصل بين ما أنجز وتم ، وبين ما هو آت .

وكان باستطاعتنا منذ طويل زمن ، أو بالاحرى كان يجب علينا أن نرى
في العالم الكلاسيكي تطوراً هو صورة طبق الأصل لنطور عالمنا الغربي الخاص ،
ومع أن ذاك التطور يختلف عن هذا في جميع التفاصيل السطحية ، لكنه في
الواقع يشابهه مشابهة تامة في قوته الداخلية التي تدفع هذا النظام العظيم نحو
نهايته . لقد كانت بإمكاننا أن نجد « خدع الأنا » الثابتة (Alter ego)
في واقعنا الخاص بقيامنا بمطابقة كل فقرة على فقرة ، « حرب طروادة » على
الحروب الصليبية ، هوميروس على انشودة « نيبولونج »^(١) ، « الدوري »^(٢)
على يوهان سبستيان باخ ، أثينا على باريس ، ارسطو على « كانت » ، الاسكندر
على نابليون ، المدينة العالمية على الاستعمار المألوف لدى كل من الحضارتين .
ولسوء الحظ يتطلب هذا العمل ترجمة صورة التاريخ الكلاسيكي ترجمة تختلف
كلياً عن الترجمة غير المعقولة في سطحيته وتحاملها ومحدوديتها ، والتي نحن في
الواقع قد اعطيناها الصورة .

والحق ! إننا كنا شديدي الوعي لملاقنتنا القريبة بالعصر الكلاسيكي ونتيجة
لوعينا الشديد لهذه العلاقة أمسينا أشد عرضة لتأكيد تلك الترجمة للدورة
تأكيداً بعيداً عن كل تأمل ودرس . إن المشابهة السطحية هي مكيدة عظيمة

(١) Nibelungenlied (٢) قدام الاغريق

وقعت في شباكها جميع أبحاثنا الكلاسيكية وذلك حالما انتقلت هذه الابحاث من تنسيق الاكتشافات ونقدها الى ترجمة مغزاهما الروحي . فتلك العلاقة الباطنية الوثيقة ، التي بواسطتها ندرك ذواتنا لنقف عند الحضارة الكلاسيكية ، والتي أيضاً تقضي بنا إلى الاعتقاد بأننا نحن تلامذة هذه الحضارة وخلفاؤها (بينا نحن ، في الواقع ، المدفونون مجبها) اقول ان تلك العلاقة الباطنية ليست سوى هوى مُبَجَّل يتوجب علينا أخيراً أن نطرحه جانباً .

إن جميع إنجازات القرن التاسع عشر من ديدية وفلسفية وتاريخ فن ونقد اجتماعي كانت ضرورية بالنسبة إلينا لا لتمكينا من فهم أشيل وافلاطون وابلون . ديونيسوس ، ودولة أثينا والقيصرية (وقهنا لهذه الأمور لا يزال بعيد المجال عزيز المثال) بل إننا كي نبدأ ، منذ الآن وإلى الأبد ، بإدراك ما يفصل ذواتنا الباطنية ، من يون شاسع لا محدود ، عن هذه الأمور التي ربما كانت أبعد غرابة عنا من آلهة المكسيك أو الهندسة الهندية .

لقد كانت آراؤنا في الحضارة الرومانية الاغريقية ، تتأرجح دائماً بين نقطتين متناقضتين ، وكانت مواقفنا تحدد لنا ، دون ما تبدل أو تغير ، وفق « المنهاج » منهاج « القديم والوسيط والحديث » فهناك مجموعة من الناس ، وخاصة أولئك العاملين منهم في الحقل العام ، الاقتصاديين والسياسيين والقضاة يزعمون أن الجنس البشري الحاضر يخطو خطوات واسعة رائنة في طريق التقدم ، ويقبضون ، هؤلاء البشرية المعاصرة أرفع تقسيم ، بينا يقيسون كل شيء سبق الجنس البشري المعاصر بالمستوى الذي بلغه هذا الجنس .

ولا يوجد هناك اي حزب سياسي معاصر لم يكن كليون أو ماريوس أو تيمستوكلس أو كلتلين الجراتشي ، يميزان مبادئه .

ومقابل هؤلاء نرى مجموعة أخرى من الناس تتألف من فنانيين وشعراء وعلماء اشتقاق اللغات وفلاسفة . وهؤلاء يشعرون داخل ذواتهم بأنهم مجردون من جوهرهم في الحاضر الآنف الذكر لذلك فهم يختارون من هذه أو تلك الحقبة التاريخية من الماضي ، موقفاً لا يختلف في إطلاقه ودغماتيته (Dogmatic)

عن موقف الفئة الأولى من الناس ، ومن هذه المواقف يستصдرون الاحكام القاضية بادانة « الحاضر » وهذه الفئة ترى أن الحضارة الغربية لم تبلغ حضارة اليونان بعد ، بينما ترى الفئة الأولى أن الحضارة الغربية هي حضارة مكررة مرة ثانية ، لكن كلا الفئتين تنشط وتعمل مفتونة بمنهاج التاريخ هذا المنهاج الذي يعتبر الحقبين التاريخيتين جزءاً من الخط المستقيم ذاته .

من خلال هذه المعارضة تعبر روحا « فاوست » عن نفسيهما . إن خطر الفئة الأولى يكن وراء سطحيّتها الماهرة ، وفي النهاية فإن جميع ما يترسب على يديها من كامل الحضارة الكلاسيكية ، ومن انعكاسات روحها ، لا يتجاوز حزمة من الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والسيكولوجية ، أما باقي ما تزخر به حضارة الكلاسيكيين فهو في نظر هذه الفئة نتائج ثانوية وانعكاسات وظواهر ملازمة مرافقة لما اكتشفت هذه الفئة في الحضارة الكلاسيكية من « حقائق » .

ونحن لا نجد في مؤلفات أي ذكر ، ولو عابر ، لقسوة أجواق آشيل الاسطورية ، أو لحظة عن الصراع الجبار الذي خاضته أمنا الأرض من أجل تجسيد فن النحت المبكر ، أو تطرقاً عابراً لموضوع العامود « الدوري » أو معالجة عاجلة للثراء العريض الذي تزخر به طقوس عبادة ابولون ، أو كلمة عن عمق مغزى عبادة الامبراطور عند الرومان . أما الفئة الأخرى التي تضم قبل كل شيء رومانتيكيين جاءوا متأخرين عن عصرهم (ويمثل هؤلاء في إيماننا بالحضارة ، أساتذة ، بازل^(١) ، الثلاثة ، باخ ، أوفن وبركهاردت ونيكشه) فإن هؤلاء يرزحون أيضاً تحت وطأة الاخطار العادية الناجمة عن المذهب (Ideology) وهم يعانون الضياع فيفقدون ذواتهم في غيوم العقافة (Antiquity) هذه العقافة التي هي ليست سوى صورة حساسيتهم الخاصة ، معكوسة على المرأة الفيلولوجية ، وهم يسندون قضيتهم إلى الدليل الأوحده الذي يعتقدون بأهليته لإثباتها ؛ (القضية) واعني بهذا الدليل ذخائر الأدب

القديم ، ومع كل ذلك لم يحدث أبداً أن مثل كتاب عظام حضارتهم لدينا تمثيلاً ناقصاً تماماً كما فعل كتاب الحضارة الكلاسيكية . اما الفئة الأولى فإنها تجمع ادلتها ، على صحة مزاعمها ، من منابح التشريع والقانون ومن النقوش والتدابير (جمع تدوين) والنقود (الامر الذي يحقره بر كهاردت ونيش ، لسوء حظها) ويخضعون لها الآداب التي وصلت اليها . ونتيجة لذلك ، لا تكن أية فئة للأخرى في ميدان أسس النقد ، أي احترام أو تقدير . ولم يترام الى سمعي أبداً أنه كان هناك أقل احترام متبادل بين « نيشة » وموسون .

ولكن لم تستطع أية فئة أن ترتفع إلى ذاك الفهم في المعالجة الذي من شأنه أن يحيل هذه المعارضة القسطاسية (نسبة الى قسطاس) إلى رماد ، مع أن بلوغ هذا النهج لم يكن فوق طاقتهم . وقد جعلتهم محدودية ذواتهم جزءاً ما اقترفوه من اخذهم لمبدأ السببية من العلوم الطبيعية . وهم دون ما وعي منهم ، انتهوا إلى فلسفة ذرائعية نقلت بأمانة ودقة صورة العالم التي سبق ان رسمتها العلوم الطبيعية ، وبهذا يكونون قد طمسوا وشوشوا الأشكال الأخرى الهادفة للتاريخ بدلاً من أن يحاولوا معالما ويكشفوا عن وجهها . فلم يكن لديهم أي نهج ملائم لإخضاع حشد المادة التاريخية وفحصها على ضوء النقد المقارن ، سوى اعتبارهم لواحد من مركبات الظواهر Phenomena جوهرياً ، ومسبباً ، وإيمانهم بأن المركبات الأخرى ثانوية الأهمية ، كأنها نتائج للسبب . ولم يقتصر هذا النهج على المدرسة الواقعية ، بل سار الرومنتيكيون وفقه أيضاً . فالتاريخ لم يكشف ، حتى للمفكرين الحاليين ، منطقها الخاص . ومع ذلك شعروا بأن هناك ضرورة راسخة تلزمهم بأن يضعوا على شكل ما ، تقديرأ محدداً بدلاً من أن يديروا ظهورهم بأساً للتاريخ ، كما فعل شوبنهاور .

وزيدة القول ان هناك نهجين بالنسبة إلى معالجة الحضارة الكلاسيكية
النهج المادي والنهج المثالي (الايديولوجي) فالمنهج الأول يؤكد أن
هبوط إحدى كفتي الميزان يؤدي إلى ارتفاع الكفة الأخرى ، وهذا المذهب
يدلل على أن مثل هذا الأمر يقع على صورة ثابتة لا تتغير (حقاً إنه لقانون
رياضي قاصم) . ونجد بداهة في هذا الترابط بين السبب والنتيجة ، الحقائق
الاجتماعية والجنسية ، ونرى في كل الحوادث ، الحقائق السياسية مصنفة
كأسباب ، بينما نجد الحقائق الدينية ، والفكرية والفنية (وذلك اذا ما
تسامح الماديون فاعتبروها حقائق) منضدة على أنها نتائج . ويرينا المثاليون من
جهة ثانية ، كيف أن ارتفاع إحدى كفتي الميزان يتبع ابتداء من انخفاض
الكفة الأخرى ، وهؤلاء قادرون بالطبع على إقامة الدليل على ما يقولون
على صورة صحيحة تعادل صحة دليل الماديين ، ويعاني المثاليون الضياع في
مجاهل الطقوس الدينية والأسرار الغامضة والمعادن ، وامرار الاسجاع
الانشادية (Strophe) .

وقادراً ما يلقون بلحمة جانبية على الحياة اليومية المادية (فمثل هذه الحياة
هي في نظرهم نتيجة غير مبهجة للنقصا الأرضي) ولذلك فإن أتباع
النهجين المادي والمثالي (الايديولوجي) : ينطلقون ، وهم محلقون في السبية ،
الى اتهام بعضهم بعضاً بالعجز أو باستحالة فهم قانون الترابط بين الاشياء ثم
ينتهي كل فريق إلى وصف الفريق الآخر بالماء والسطحية والحماسة والسخف
والطيش ، أو بالشواذ أو الهرطقة . فالمثالي يصاب بصدمة عنيفة اذا ما
وقف أحد الناس ليعالج المشاكل المالية الاغريقية ، فحدثنا سن الصفتات

الضخمة والعمليات المالية الواسعة التي كان يقوم بها كهنة دلفي^(١) وعما اجتمع اليهم من ثراء عريض ، وذلك بدلاً من أن يتحدثنا عن المغزى العميق لوشي (Oracle) دلفي . أما السياسي فينظر الى هؤلاء باسماء ساخرأ ويأسف لهم على استنزاف اوقاتهم الثمينة في وضع معادلات طقوسية وفي بحث زي شبيبة مدينة « أثينا » بدلاً من أن يضعوا كتاباً يزخرفونه بالشعارات الجذابة للصراع الطبقي في الأزمنة القديمة . ولقد كان بترارك رائد الطراز الأول ورمزه ، وهذا الطراز هو الذي خلق فلورنسا وفجار ووضع مبادئ العلوم والفنون الكلاسيكية . أما الطراز الآخر فاندفع إلى مسرح الوجود خلال القرن الثامن عشر ، وجاء مرافقاً لنشوء سياسات المدن العظمى جداً (Megalopolitan) ، وتعتبر انكلترا لهذا السبب مسقط رأس هذه المدن العظمى .

الحق إن الخلاف في اعماقه يمثل في الاختلاف بين الانسان الحضاري وبين الانسان المتمدن وهو ابلغ عمقا وأشد تركيزاً لجوهر انسانيته من أن يسمح بكشف عورات كل من النهجين (المادي والمثالي) على حد سواء ، أو التغلب عليهما . فالمادي نفسه يصبح مثالياً أمام هذا الواقع . فهو أيضاً قد جعل آراءه في أن يريد أو يشتهي تعتمد على أمانيه ورغباته .

ولا يسعنا إلا أن نقرر أن جميع عقولنا الفذة دون استثناء قد طأطأوا رؤوسهم خاشعين أمام الحضارة الكلاسيكية وتنازلوا في هذه الحالة الواحدة عن النقد اللامحدود وغير المقيد . لذلك فإن رهبة تقارب رهبة الدينية كانت تعطل حرية البحث وقوته في الحضارة الكلاسيكية وتطمس المدلولات البيانية . ولا يوجد أبداً في جميع صفحات التاريخ أية قضية مماثلة من قضايا حضارة ما تجعل هدفها ابتكار طقوس عبادة عاطفية لتقديس ذكرى قضية أخرى . وتعبئاً يبدو جلياً واضحاً في الحقيقة التي نقرر أننا منذ عصر النهضة حتى يومنا هذا قد بنسنا دوراً ألقياً كاملاً من التاريخ اشيائه ، كي ننشئ

(١) وهي دلفي ، كان يحتمل دائماً تفسيرين الواحد منها يناقض الثاني تماماً

حقة وسطى تقوم مقام حلقة الرصل بيننا وبين عصور العتاقة . لقد ضحينا ، نحن معشر الفريين ، بطهارة فننا واستقلاله ، على المذبح الكلاسيكي ، لأننا لم نتجرأ أبداً على الإبداع دون أن نلقي بلحجة جانبية على « المثال الرائع » . فخططنا أعمق حاجتنا الروحية ومشاريعنا لتجنيء مطابقة والصورة الكلاسيكية ، وسيأتي اليوم الذي لا بد أن يبرز فيه عالم نفساني موهوب ليعالج فينا هذا الوهم المشثوم ويطلعنا على قصة الحضارة الكلاسيكية التي احطناها بهالة من الخشوع والقدسية منذ العصر « النعوطي » ولا شك أنه سيكون من المفيد ضرب قليل من الأمثلة ، بقية فهم الروح الغربية ابتداء من « أوغو » الثالث ، أول ضحايا « الجنوب » وانتهاء « بنيتشه » آخر ضحاياها .

يتحدث غوته في كتابه المعروف « رحلات ايطالية » بحماس واعجاب عن المباني التي شيدها « اندريا بلاديو » الذي ننظر اليوم إلى جمود فنه وأكاديميته بكثير من الشك والحذر ، لكن عندما تقود عصا الترحال « غوته » إلى « بومباي » ، فإنه لا يخفي امتناضه التابع من خبرته فيقول : إنه لانطباع غريب متوسط البهجة . ما كان عليه أن يقوله عن هياكل « باستوم » « وسيجستا » (روائع الفن الأغريقي) فهو مشوش فافه . ومن الواضح ان الحضارة الكلاسيكية المتينة عندما جابهت بكل قوتها « غوته » هذه لا تختلف أبداً عن حال غيره من المفكرين ، الذين كانوا يفضلون ألا يشاهدوا الكلاسيكي الأصل ؛ وهكذا أنقذوا صورة الحضارة الكلاسيكية التي رسمها عقلم الباطن من التشويه ، هذه الصورة التي كانت تشكل في الواقع جهود العمر متجسدة في هذا المثل الأعلى (صورة الحضارة الكلاسيكية) الذي خلقوه بأنفسهم وغذوه بدماء قلوبهم ، وإفاء ملأوه بمشاعرهم وشعورهم العالي ، إنه شبح معبود . والوصاف « الوقعة » للندن الكلاسيكية التي وردت على السنة « ارستوفان » وجوفنال أو بارتنيوس :

« الاوساخ ، الاوغاد والسفلة ، الإرهاب وسفك الدماء » الممانيت ؛ عبادة الأعضاء التناسلية ، التهلك الجماعي » كل هذه الأمور تستثير الطالب أو

الغاوي الذي يرى نفس هذه الحقائق تسرح وتمرح في مدتنا ، فيقف أمامها مشمئزاً من مظهرها .

وها كم ما قاله نيتشه :

« إن الحياة في المدن رديئة ، فهي مكتظة بالمتهتكين ، هكذا تكلم زاردرشت »

إنهم يجدون إحساس الرومان بالدولة لكنهم يحقرون الرجل المعاصر الذي يسمح لنفسه بأي احتكاك بالمسائل العامة . وهناك طراز من العلماء تلتاب صفاهم الذهني فوية من السحر لا تقاوم ، حالما ينتقل البحث من « لباس الفراك » إلى « التوغا »^(١) ومن ملعب بريطاني لكرة القدم إلى سرك بيزنطي ، ومن الخطوط الحديدية عبر القارات ، إلى الطريق الروماني في جبال الألب ، ومن المدمرة التي تبلغ مرعتها ثلاثين عقدة إلى مركب بحري روماني .

ومن الحراب البروسية إلى الرماح الرومانية ، (وفي يومنا هذا) من قتال السويس الذي شقه مهندس عصري ، إلى القتال الذي شقه فرعون . وهذا الطراز كان لا شك سيكتفئ أن الآلة البخارية رمز للماطفة الانسانية الجياشة وتعبير عن قواه الذهنية ، وذلك لو أن « هيرو » الاسكندري لا غيره هو الذي اخترعها .

ولهذا الطراز يبدو الحديث عن تفضيل التدفئة المركزية الرومانية ، أو مسك الدفاتر ، على طقوس عبادة الأم العظمى للالهة ، أقسول يبدو الحديث كفرةً ومجديفاً .

لكن المدرسة الأخرى لا ترى شيئاً سوى هذه الأشياء . فهي تفكر وتمتلك جوهر هذه الحضارة الغربية عن حضارتنا ، باعتبارها الاغريقين

(١) توغا Toga .. عبادة رومانية

مساوين لنا ، وتستحصل نتائجها بواسطة بدلاء (جمع بديل) بسيطة ، متجاهلة في كل اعمالها الروح الكلاسيكية .

ولا تدرك هذه المدرسة أنه لا يوجد أي نوع من الترابط الباطني بين مفاهيم كلمات « كالجمهورية » والحرية والملكية ، لدى أولئك حينذاك ، وبين مناهج الكلمات ذاتها في عصرنا اليوم وهي تسخر من مؤرخي عصر « غوته » الذين عبروا بأمانة عن مثلهم السياسية العليا المتبدية في اشكال التاريخ الكلاسيكي ، واعلنوا عن حاسم الشخصي الخاص في تبريرهم أو إدانتهم لأشخاص عاديين يدعون ، ليكورجوس ، بروتوس ، كاتو ، شيشرون أوغسطس لكن هذه المدرسة لا تستطيع أن تكتب فصلاً واحداً دون أن تعكس رأي الحزب في جريدته الصباحية .

وعلى كل حال ، فالوضع لا يتبدل أعمد إلى علاج الماضي بروح « دورن كيشوت » أم 'عمد إلى معالجته بروح سانشو بانزا فلن ينتهي بنا أي النهجين إلى نتيجة . و خلاصة القول ان كل مدرسة تسمح لنفسها أن تبرز من الحضارة الكلاسيكية الجزء الذي يعبر أحسن تعبير عن آرائها ونظرياتها الخاصة (فنيته مثلاً يختار أثينا من قبل سقراط) والاقتصاديون 'يبرزون العقبة الهيلينية (الاغريقية) والساسة يعرضون روما الجمهورية ، والشعراء ينتقون العصر الامبراطوري

فليست تلك الظاهرة الدينية والفنية أحط بدائية من الظاهرة الاجتماعية والاقتصادية والعكس بالعكس ، فالرجل الذي اكتسب الحرية غير المشروطة لنظرته الى المستقبل Outlook وارتفع بفكره فوق جميع المصالح والاعتبارات الشخصية ، أمام مثل هذا الرجل تنتفي مبادئ الاتكال (Dependence) والأفضلية (Priority) والارتباط بين السبب والنتيجة ، والمفاضلة بين (Differentiation) القيمة والأهمية .

ان التفاوت بين صفاء وقوة شكل لغة وأخرى ، هو الذي يعين المراتب النسبية للحقائق التفصيلية الفردية ، لذلك فإن رمزية هذه المراتب هي فوق

جميع قضايا الخير والشر ، السمو والانهطاط ، المفيد والمثالي .

- ١٢ -

إننا اذا ما نظرنا من وجهة النظر الآتفة الذكر ، نرى ان تدور الغرب ، لا تحتوي على أقل من مشكلة المدنية Civilization وبهذا تجاهانا إحدى قضايا الأساسية لكل ما اشتمل عليه التاريخ الأرقى Higher من قضايا .
ما هي المدنية ، بوصفها نتيجة منطقية جوهرية مفهومة ، وتحققاً مكتملاً ونهاية لطاف الحضارة ؟

فلنحل حضارة مدنيته الخاصة .

ونحن في هذا الكتاب نستعمل لأول مرة هاتين الكلمتين ، (الحضارة ، والمدنية) اللتين استعملتا حتى الآن لتعبيرا عن تمييز غير محدد أخلاقي الموضوع تقريباً . أقول نستعمل هاتين الكلمتين لنعبر بالمفهوم الدوري Periodic عن تتالٍ ضروري تنظيمي حازم . إن المدنية هي المصير المحتوم للحضارة . ومن هذا المبدأ نستمد وجهة النظر السقي تصبح من خلالها أعمق مشاكل « المورفولوجيا » (التركيب الخارجي للتاريخ) للتاريخية وأشدّها خطورة ، قابلة للحل . إن المدنيات هي أضل الاوضاع سطحية ، وأبعدها على الطبيعة إضالة ، وهي تدخل في حيز قدرة مرتبة معينة من مراتب الانسانية .

والمدنيات هي نتائج الشيء «بصير» (Thing become) يخلف الشيء في حالة الصيرورة Thing-becoming ، إنها الموت يتبع الحياة ، إنها الصلابة تعقب المرونة ، إنها العصر الفكري والمدنية العالمية الصلبة المبينة من الحجارة ، تخلفان الأرض الأم والطفولة الروحية للعصرين « الدوري » والغوطي . إن المدنيات تشكل نهاية لا تستطيع أن تقف أمام تحقيقها إرادة أو عقل ، ومع ذلك تبلفها الحضارات مرة بعد أخرى ، مدفوعة بضرورة باطنية . وهكذا

ولأول مرة 'نحولنا القوة لندرك أن الرومان هم وارثو اليونان' ، كما أن النور قد سُلط على أعقق ما للحضارة الكلاسيكية ، المتأخرة ، بزمها ، من اسرار .

اذن أي معنى يمكن أن يكون لهذه الحقيقة ، غير المعنى المقرر :

ان الرومان كانوا برابرة ، ولم يأتوا في اعقاب اليونان ليدفعوا بتقدم عظيم الى الامام بل إنما جاءوا ليختتموه (ولا 'تجادل هذه الحقيقة إلا يحمل باطلة المعنى والمفهوم)

ان الرومان المجردين من الروح والفلسفة والفن ، والذين تبلغ بهم العصبية العرقية حد الوحشية ، هؤلاء المركزون لكل جهودهم ومجهوداتهم على تحقيق انتصارات محسوسة ، يحتلون مرتبة تقع بين الحضارة الاغريقية والمدم . أما خيالهم فكان 'مركزاً بكليته على اهداف عملية (مع أنه كان لهم قوانين دينية تنظم علاقاتهم بالآلهة وقوانين أخرى تنظم علاقات الناس بعضهم ببعض ، لكنه لم يكن هناك أساطير رومانية خاصة عن الآلهة) ومثل هذا الخيال لم يكن أبداً موجوداً في مخيلة سكان أثينا ، وبكلمة واحدة ، الروح اليونانية مقابل الفكر الروماني ، وهذا التقيض Antithesis يمثل الفرق بين الحضارة والمدلية .

ومرة تلو أخرى ، يظهر طراز من الناس قوي الفكر ، معدوم الحس الميتافيزيقي تماماً ، وعلى أيدي هذا الطراز يتقرر المصيران الفكري والمادي ، لكل مرحلة متأخرة زمنياً . من هذا النوع هم اولئك الرجال الذين جسدوا المدنيات البابلية والمصرية والهندية والصينية والرومانية وفي مثل هذه المراحل مرت البوذية والرواقية والاشتراكية ، لتصبح عقائد عالمية تمكن الانسانية المحتضرة من أن 'تهاجم ويُعاد تشكيلها Re-formed في تركيبها المألوف .

إن المدينة المجردة ، بوصفها عملية تاريخية ، تتألف من اطراح متتال للأشكال التي تصبح غير جوهرية أو ميتة .

تجاوز العالم الكلاسيكي مرحلة الانتقال إلى المدنية في القرن الرابع ، أما العالم الغربي فقطعهما في القرن التاسع عشر . ومنذ هذين التاريخين المذكورين آنفاً أصبحت تتخذ القرارات الفكرية الحاسمة العظمى في مدن عالمية ثلاث أو أربع ، إذ لم تعد الحال على ما كانت عليه في عصر حركة أورفيس أو الإصلاح الديني حينما كانت تتخذ مثل تلك القرارات في « كامل العالم » وحينما لم يكن هناك من دسكرة أصغر من أن تهتم بها أو يؤبه لها .

لقد امتصت تلك المدن العالمية الثلاث أو الأربع كل محتوى التاريخ واستأثرت بكل صفحاته ، بينما أصبحت أصقاع الحضارة المترامية الأطراف ريفية قروية مهمتها أن تطعم المدن بما تبقى لها من جنس بشري أرفع رقياً

إن المدينة العالمية World-city والمقاطعة Province (وهما ركيزتا كل حضارة) تخلفان مشكلة جديدة كل الجدة لشكل التاريخ ، أي المشكلة ذاتها التي نعانينا اليوم والتي لا تختلف في أبسط مفاهيمها عما أوردت آنفاً . فلقد استعيز عن العالم ، بالمدينة City ، وهي نقطة تتجمع فيها جميع أسباب الحياة لأقاليم واسعة ، بينما تنضب منابع الحياة في هذه الأقاليم ونحف .

ولا يسكن المدينة العالمية شعب موحد الأصل نبت من تربة أرضه ، بل يقطنها نوع جديد من القبائل الرحالة ، حيث تتلاحم جامهرها المائتة غير المستقرة وقلتهم ، وهؤلاء السكان الطفيليون معدومو التقاليد ، مغرقون في الواقعية ، لا دينيون ، أذكفاء ، عقيمون ، يكونون احتقاراً عميقاً لابن الريف وخاصة لأرقى ما للريف من أبناء ، « الجنتلمان » الريفى .

وهذا يشكل خطوة واسعة نحو «اللااساسي » Inorganic أي نحو النهاية .

فما هو مغزى هذه الخطوة ؟ إن فرنسا والمجتراتا قد سبقتا منذ زمن المانيا في سلوك الطريق التي بدأت هذه الأخيرة تسلكه الآن . وروما

جاءت على أعقاب سيراكوسا وأثينا والاسكندرية . وبرلين ونيويورك تقتفي اليوم آثار مدريد وباريس ولندن . وهكذا كُتب على أقاليم بأكملها تقع خارج محيط إشعاع المدن العالمية، كالشمال الاسكندنافي اليوم، (كما كانت كريت القديمة ومقدونية) ان تصبح أقاليم ومقاطعات .

ومنذ القدم كان الصراع بين المفهومين المتعارضين لحقبة تاريخية ما يدور حول مشكلة ما ذات طابع ميتافيزيقي أو ديني ، (دغماتي) (Dogmatic) وكان الصراع ناشباً بين عباقرة القرية من أهل الريف (الأشراف والكهنة) وبين نبله عالمين لمدن صغيرة مشهورة في ربيعي العصر الدوري والغوطي . هذه كانت طبيعة الخلافات حول الدين (الديونيسي) (كما حدث في عهد طغيان كلايستين السكيني^(١)) وهي أيضاً الطبيعة ذاتها للخلافات التي نشبت في المدن الألمانية الحرة والحروب « الهيجنوت » . وكما قهرت هذه المدن الريف (وهذه نظرة مدنية تجريدية تبدو واضحة فيما خطه «بارمنيدس» وديكارت) كذلك تغلبت المدن العالمية على تلك المدن أيضاً . والحق إنها لعملية فكرية عادية سارت في سياقها الحضارتان « الأيونية » و« البروكية » وسارت في السياق ذاته حضارات مدن كفلورنسا وفورنبرغ وسلامانكا وبروجوس ، وبراغ، هذه المدن التي تغلبت عليها المدن العالمية وأخضعتها لسلطانها وجعلتها مدناً ريفية . وهي اذا ما صارعت لتحول دون انحدارها إلى هذا الدرك ، فإنما تعمي وعياً باطنياً أنها تخوض معركة خاسرة ضد المدن العالمية، واستدراكاً أقول ان العصر الأغريقي ادرك في مستهل الأسس القرية عنه وغير الطبيعية « الاصطناعية » التي قامت عليها مدينة الاسكندرية (

إن المدينة العالمية تعني « كوسموبوليتانية » بدلاً من الوطن ، وتعني الواقعية الباردة بدلاً من احترام التقاليد والسن : وتعني الدين العلمي المتحجر بدلاً من دين القلب القديم ، وتعني المجتمع بدلاً من الدولة ، وتعني الطبيعي

(١) هو الذي حرم عبادة ادرستوس بكل مدينة « سكيون » وثلاثة اشعار هوميروس مستهدفاً في ذلك اقتلاع النفوذ الرسمي للأشراف الدوريين ، من جنوده

Natural بدلاً من الحقوق المكتسبة نتيجة لجهد شاق وعرق . ولقد كانت كل ما اقتبس الرومان من اليونان هو النقد Money (كوسيلة لتقدير القيمة والتبادل) . هذا امر غير اساسي وذو اهمية تجريدية مطلقة لا تمت بأية رابطة أو صلة إلى الأرض الطيبة الخصبة ، ونتيجة لما تقدم أصبح المثل الأعلى للحياة قضية تتعلق الى حد كبير بالمال .

فالرواقيون التابعون لمذهب ، كايو (الروماني) مثلاً ، لم يكونوا كالرواقيين اليونانيين من أنصار مذهب « كريسبوس » إذ ان الأرائل كانوا من ذوي المداخل الخاصة ، كما وان العاطفة الاخلاقية الاجتماعية لابنما القرن الثامن عشر هي غير عاطفة ابنما القرن العشرين إذاما بمحنا عاطفتهم هذه على مستوى أرفع من احترام الاثارة الجزئية مادياً ، نجد أنها هي في الواقع قضية ملك المال .

فليست المدينة العالمية ملكاً لشعب ، بل إنما هي ملك لجمهور . إن عداها ، الذي لا يفهم سبباً له ، لجميع التقاليد المثلثة الحضارة (الاشراف ، الكنيسة ، الامتيازات ، العائلات المالكة والفن وحدود المعرفة في حقل العلم) وذاكها الحاد البارد المربك لحكمة الفلاح ، وطبيعتها التي تعود بكل ما لها من ارتباطات بالجلس والمجتمع ، إلى ما قبل روسو وسقراط بأجل وآجال ، كي تخفف من غلواء الفرائز والاضاع البدائية ، والخلافات على تحديد الأجور وملاعب كرة القدم ، كل هذه الأمور تدل على خاتمة الحضارة ، وبداية مرحلة جديدة من مراحل الوجود البشري ، مرحلة معادية للريف ، متأخرة زمناً ، لا معالم لها أو ستائر مستقبل ، لكنها مرحلة حتمية لا يمكن تجنبها .

هذا ما يتوجب علينا تحميمه ، وعلينا أن نحصه لا بعين المتمول من نبلاء المدن ، ولا بعين المثالي Ideologue أو بعين الروائي المعاصر ، بل إننا يستأزمننا تحميمه أن ننظر إليه بعين متحررة من قيود الزمن ، عين يمتد مدى بصرها ليشمل جميع أشكال التاريخ خلال العديد من الدورات السنوية الألفية Millenniums وذلك اذا ما أردنا أن نفهم حقيقة الازمة العظمى التي نعانينا في الوقت الحاضر .

وإنلي في روما وفي عهد « كراسوس » مثلاً بالغ الأهمية (روما في مبانيها الجبارة منها والتافهة) . فلقد كان الشعب الروماني في ذلك العهد ، (هذا الشعب الذي كانت ترجف هلعاً لذكره شعوب عديدة ، « كالغوليين » واليونان والبارثيين والسوريين ، والذي كان يفخر بتأثيله : ويعيش حياة بالغة البؤس والشقاء ، ويسكن في مباني متعددة الطوابق تقع في أحياء تكتنظ مظلمة ، أقول لقد كان الشعب الروماني يتقبل بلامبالاة ، أو بالأحرى بروح رياضية ، جميع نتائج الفتنوحات العسكرية التوسعية ، فالتجذرت عائلات نبيلة عريقة النسب إلى الحضيض حيث كانت تعيش في منازل حقيرة يحلبها البؤس ويرتع في ظلماتها الشقاء ، وذلك لأن أبناء مثل هذه العائلات العريقة لم يستطيعوا أن يمتطوا متن المغام والكسب ، زد على ذلك انه بينما كانت تلتصّب على طريق « إيبان » مدافن الأغنياء الرائعة الجمال ، وهي لا تزال على روعتها حتى اليوم) ، كانت جثث الأموات من أبناء البشر تطرح إلى جانب جثث الحيوانات النافقة ، في قبر واسع مشترك . وبقيت روما تسلك إزاء أمواتها من الفقراء ، هذا المسلك ، حتى جاء الامبراطور اغسطس فاستصدر أمراً يقضي بدفن جثث الفقراء بدلاً من اطراحها مع النفايات وجثث الحيوانات في حفرة واحدة . كما وأصبحت متزهات « ميسينا » الواقعة في ألتينا القليلة السكان ، مرتعاً لحديثي النعمة من سكان روما ، حيث كانوا يؤمونها ليعملقوا في روائع عهد بركليس ، دون ان يعوها أو يفقهوا لها مغزى ، شأنهم في ذلك شأن السواح من أرباب الولايات المتحدة الاميركية في عصرنا ، حيث يقف هؤلاء في كنيسة « سستين » يحدقون فيها أبده « ميكالنج » وهم خالو الذهن تماماً من أي مفهوم جمالي . وقد أقدم أثرياء الرومان على نقل كل قطعة فنية يونانية رائعة إلى روما ، أو شرائها بسعر خيالي كما وانهم قاموا ببناء المباني الضخمة التي كانت تلتصّب مغرورة جبارة إلى جانب المباني القديمة المتواضعة . في مثل هذه الأمور (ومن واجب المؤرخ ألا يتندحها أو يلتقدها بل أن ينظر إليها ، من وجهة نظر مرفولوجية) تكن فكرة مباشرة لكل من تعلم ان يرى بسرعة ووضوح .

وليكن معلوماً ، أنه منذ اللحظة ، سنخضع جميع الخلافات العظمى بين وجهات النظر العالمية في السياسة والفن والعلوم والشعور ، لمبدأ هذه المقابلة Opposition ، ما هي أوجه التماثل بين الطابع السياسي الكلي لمدينتنا اليوم ، وبين مثيله لحضارة الأمس ؟ إنها تتمثل في البلاغة الكلاسيكية بالأمس ، وفي الصحافة الغربية اليوم ، وكلاهما موظفات في خدمة ذلك المجرد Abstract الذي يمثل قوة المدينة - المال - إنها روح المال هي تلك التي تنفذ ، دون أن يشعر بها أحد ، إلى الاشكال التاريخية للوجود البشري ، وكثيراً ما تنفذ هذه الروح إلى داخل الاشكال المذكورة دون أن تدمرها أو تزعمها (فلقد طرأ من التعديلات على شكل الدولة الرومانية منذ عهد سيبو الأول حتى عهد اغسطوس ، أقل بكثير مما يُخال أو يُظن .

ومع ان الأشكال التاريخية لتلك المرحلة حافظت على وجودها ، غير أن الأحزاب السياسية العظمى فقدت اعتبارها كقوة حاسمة في اتخاذ القرارات إذ أن مثل هذه القوة كانت تكن في موضع آخر غير الأحزاب . فلقد كانت حفنة قليلة من الرؤوس الكبيرة ، بالكاد تتمتع بدوي الشهرة وبريق الأسماء ، هي التي تملئ رغائبها قرارات وقوانين تركة للخطباء والنواب والصحفيين وأعضاء البرلمان ، الذين انتخبهم سكان الأقاليم انتخاباً حراً ، كما يزعمون أن يقرروا بالناس قائلين بأنهم يصدرون فيما يأتونه عن مبدأ حق الشعب في تقرير مصيره .

وما هو شأن الفن ؟ او الفلسفة ؟ ان المثل العليا في عصر أفلاطون أو تلك في عصر « كانت » كانت تحظى من المجلس البشري الارقى بالواقعة الجماعية على صحتها ، بينما ان المثل العليا في عهد الهلنستية ، أو المثل العليا لمهدتا لا تتمتع إلا باحترام دائرة محدودة تتمثل في ذهن ابن المدينة العظمى Megalopolitan ، أما الاشتراكية فشأنها شأن قريبتها (الداروينية Darwinien) وهذا المذهب المتنافي لمذهب غوته منافاة كلية والذي يدور حول إثبات المبدأ

القاتل بالصراع من أجل البقاء والانتقاء الطبيعي) وكحال مشكلة الزواج التي أثارها ، « إيسن » وسترندبرغ وشو والوثيقة الارتباط بالداروينية ، وكالمبول الانطباعية للشهوانية الفوضوية وجميع التوق الحديث البارز في التجريد (المرادة) والألم ، اللذين عبر عنها بودلير ، في شعره وفاغنز في موسيقاه ، أقول إن جميع الأمور لا وجود لها في ذهن القروي ، أو بصورة عامة في ذهن الرجل الطبيعي ذي الشعور العالمي ، في أحاسيسه ومنابع رغائبه . فكما صغر شأن القرية وتقلص حجمها وانخفض عدد سكانها ، تقل أهمية الفرد من سكانها لاشغال نفسه برسوم زيتية أو بالاستماع إلى موسيقى من هذه الأنواع . إن الجناز والمبارزة والسباق ظواهر الحضارة ، أما الرياضة فهي ظاهرة من ظواهر المدنية ، وهذا هو بالتحديد الفرق الصحيح بين « الستاد » الاغريقي والسرك الروماني . إن الفن نفسه يصبح رياضة (Sport) (من هنا ينشأ المبدأ : الفن من أجل الفن) طالما يعرض على جمهور بالغ الذكاء عميق الفهم يتألف من الخبراء والمشتريين ، ولا فرق هناك أكانت براعة الفن تتألف من حشد أنغام عقيمة تصدر عن مختلف الآلات الموسيقية ، أم تتبدى مهارته في شعوذة غريبة من مزيج الألوان . وهنا تبرز فلسفة واقع جديد ، لا تسليو سوى ابتسامة باهتة على شفقي الفكر الميتافيزيقي ، ويطل علينا أدب جديد هو ضرورة حياتية لذوق سكان المدن العظمى واعصابهم ، لكن كلا من تلك الفلسفة وهذا الأدب غامض بشع في نظر ابن الريف .

« فالشعب » لا يعلق أية أهمية ، على الشعر الاسكندري أو على الزينية المرسومة في العراء .

إن مظهر عصر الانتقال ، أعصرنا كارت أم غيره من العصور السابقة ، مطبوع بسلسلة من المهازل لا تتبدى إلا في لحظات كهذه (عصور الانتقال) فالغضب الذي استثاره « يوربيدوس » وصور « ابولودورس الشورية » في نفوس شعب أثينا ، تؤججه اليوم موسيقى « فاغنز ومانيت » وروايات « إيسن » وفلسفة « لينتس » في نفوس جماهيرنا من جديد .

إنه لمن السهل علينا أن نفهم الشعب اليوناني دون أن نلقي نظرة على
انظمتهم الاقتصادية في مختلف توابطها وارتباطاتها . بينما اننا لا نستطيع أبداً
أن نفهم الشعب الروماني إلا بواسطة دراستنا لتلك الانظمة (الاقتصادية)
وهذه الارتباطات .

لقد كانت « كورونيا » و « لايزنغ » آخر ميداني معركة دارت عليها
الحرب من أجل مذهب أو فكرة . ولم يمد بإمكاننا أن نتغاضى ابتداءً من
الحروب البونية ، ومن عام ١٨٧٠ ، عن العوامل الاقتصادية المستقرة وراء
الاحداث العالمية . ولم يتخذ « النظام العبودي » طابعه الجماعي الواضح ، هذا
الطابع الذي يعتبره طلاب التاريخ الطابع المميز للنظام الكلاسيكي في شتى
حقوله الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، والذي هبط بالقيمة الباطنية للعمل
الحُر الذي بقي يسير والعمل العبودي جنباً إلى جنب . أقول لم يتخذ النظام
العبودي طابعه المميز حتى اندفع الرومان بواقعتهم الحية على مسرح التاريخ .
ولم تكن الشعوب اللاتينية ، بل انما كانت الشعوب الجرمانية في الغرب
واميركا هي التي طورت الآلة البخارية إلى صناعة بدلت وجه الأرض .

إن ارتباطات هذه الظاهرات (النقد Money · بالواقعية والاشتراكية أمر
صحيح وواقع . فالعالم الكلاسيكي لم يستطع ادراك ما للنقد من أهمية جوهرية
قبل عهود القيصرية المسبوقة بعهد فلاديميوس وخاصة ماريوس واضع حجر
الزاوية لنظام النقد ، هذا النظام الذي جرى ارساء قواعده وتطويره على
أيدي رجال مفرقين في الواقعية .

لذلك فإننا لا نستطيع أن نفهم قيصر أوروبا بصورة عامة ، قبل فهمنا
لهذه الحقيقة (النقد) إن هناك « دون كيشوت » داخل نفس كل يوناني ،
ومشبازا في باطن كل روماني ؛ ولهذا العاملين كامل السيطرة
وواسع النفوذ .

كانت السيطرة الرومانية على العالم تشكل في حد ذاتها ظاهرة سلبية ، فلم تكن هذه السيطرة وليدة فضلة من حيوية لم تحب في الرومان ، (فالرومان قد استنزفوا آخر طاقات حيويتهم منذ عهد زاما) بل إنما جاءت نتيجة لمعجز الشعوب الأخرى عن المقاومة والدفاع . فالشيء المؤكد ان الرومان لم يفتتحو العالم ، بل إنما وضعوا أيديهم على غنائم واسلاب كانت في متناول يد كل راغب . فلم تسلك الامبراطورية الرومانية طريقها إلى التجسد والوجود نتيجة لضرورات عسكرية أو جهود مالية كتلك التي طبعت الحروب البونية بطابعها ، بل إنما مارست وجودها لأن الشرق القديم كان قد تنازل عن جميع حقوقه في تقرير مصيره .

ويجب ألا نتخذنا مظاهر بعض انتصارات عسكرية رائدة قليلة ، فلو كولوس و « بومباي » استطاعا ، بحفنة من الأولوية الرومانية الرديئة القيادة والتدريب ، أن يفتتحا بمالك واسعة ويخضعا أقاليم شاسعة ووقوع مثل هذه الطاهرة أمر غير معقول في فترة كالفترة التي نشبت خلالها معركة « إيسوس » .

فالخطر المجوسي الفارسي ، وهو خطر فيه من الدماء ما يكفي بالنسبة إلى نظام ذي قوة مادية لم تمتحن ، لم يكن ليشغل بال قاهري هنيئال من قريب أو بعيد . والحق ان الرومان عقب معركة « زاما » لم يمودوا قادرين مرة أخرى على شن حرب على دولة عسكرية عظيمة ، فحروبهم الكلاسيكية تتمثل في تلك الحروب التي خاضوا غمارها ضد « السنيت » و « بيروس » و « قرطاج » أما ساحتهم العظمى فقد أزلت في معركة « كانا »

ليس باستطاعة أي شعب أو أمة ، أن تحافظ على موقفها البطولي لمدة

قرون وقرون لا نهاية لها . لقد عرفت الأمة الألمانية البروسية في حياتها ثلاث لحظات جليلة القدر راتسة (١٨١٣ - ١٨٧٠ - ١٩١٤) وهذه اللحظات أضخم عدداً من اللحظات التي عرفتها أمم أخرى .

إنني أقدر هنا ، أن الاستعمار الذي كان الأساس الذي ارتكزت اليه الامبراطوريات ، بين مصرية ورومانية وصينية وهندية ، (وقامت على أشلاء الضحايا وإذلال الجماهير التي اعتبرت نفايات مواد تاريخ عظيم) أقول إن الاستعمار هو الرمز المميز لاحتضار المدنية (الغربية) وموتها . زد على ذلك أن الاستعمار هو المدنية الأصيلة غير المزيفة . في هذا الشكل الظاهري (الاستعمار) قد بت الآن بمصير القرب ، بتأ لا عودة عنه أو تعديل .

إن حيوية الانسان الحضاري تتجه في مجراها إلى الباطن ، بينما تتجه حيوية الانسان المدني إلى الخارج ؛ وهذا فلأنني أرى في سيسيل رودز الرجل الأول لمصر جديد ، فهو من وجهة النظر السياسية مثال صادق لمستقبل القرب « التثتوني » Teutonic وخاصة الألماني ، البعيد المدى والمجال . وما قوله : « إن التوسع هو كل شيء » إلا ترديد للتأكيد النابليوني للنزعة الباطنية في كل حضارة بلغت أعلى مراحل النضوج ، أكانت هذه الحضارة رومانية أم عربية أم صينية الخ ... فليست المسألة مسألة اختيار ، وليست الارادة الواعية للفرد ، أو حق لطبقات اجتماعية بكاملها أو حق لشعوب ، هي التي ثبت وتقرر ، فالنزعة إلى التوسع هي بمثابة القضاء والقدر ، ومفعولها أشبه ما يكون بمفعول سحر خارق يطبق بقبضته على جماهير المجلس البشري المتأخر زمناً من سكان المدن العالمية ، ويسخرها لخدمته ، أختارة كانت أم مرغمة ، واعية أم غير واعية .

إن الحياة عملية من إمكانيات مؤثرة ، وبالنسبة لرجل العقل لا يوجد غير إمكانيات واسعة فقط . فالاشتراكية التي لا تزال في منتصف الطريق إلى الاكتمال ، والتي تحارب اليوم ضد التوسع والامتعجار ، ستصبح في أحد الأيام الداعية الأولى للتوسع ، وستندفع على سبيله بكل ما للقدر من قوة وجبروت .

فهنا 'يعالج شكل اللغة السياسية بوصفه أداة تعبير ذهني مباشر لنوع معين من البشرية ، مشكلة ميتافيزيقية عميقة الغور ، تمثل حقيقة تتأكد في القبول بصحة مبدأ السلبية قبولاً غير محدود أو مشروط ، وأعني بهذه الحقيقة القول بأن الروح هي تمة لامتدادها .

وعندما بدأت مجموعة من الدول الصينية تتجه خلال الفترة الواقعة بين عامي ٤٨٠ - ٣٢٠ قبل المسيح ، نحو الاستعمار أصبحت مناهضة مبدأ الاستعمار ، هذا المبدأ الذي مارسه « لياشعينغ » في الدولة « الرومانية » و « تسن » ووطد قواعده النظرية الفيلسوف « دشانجيني » أقول أصبحت مناهضة مبدأ الاستعمار بالدعوة إلى إقامة عصبة أمم كالتي نادى بها « هو-تسولنج » الذي استمد معظم مبادئه من « وانغ هي » المستريب العميق ، والحجير برجال تلك الفترة واحتالاتها ، أمراً عقيباً غير مثمر ، وأخيراً كُتب « الليان - هينغ » لا « هوستونغ » أن يسبح في التيار الطبيعي للعدنية التوسعية .

علينا أن نرى في سيسيل رودز بشيراً لنشوء طراز غربي من القياصرة الذين قدر لهم أن يروا النور فجاً بعد . ويقف سيسيل رودز في منتصف الطريق الممتد بين نابليون إلى « رجل القوة » Force man ، لذلك فإن رودز أشبه ما يكون بـ « فلاميليوس » الذي دفع بالرومان ابتداء من عام ٢٣٢ ق.م. إلى إخضاع الصقالبة من النول ، فكان أول روماني ينهج سياسة تركّز إلى مبدأ التوسع والاستعمار ، وبهذا يقف « فلاميليوس » في منتصف الطريق الممتد من الاسكندر حتى قيصر . وأقرر حصراً أن فلاميليوس كان رجلاً عادياً ، بسبب أن قوته الحقيقية كانت من ذاك النوع الذي لا يتسلع بالوطنية الرسمية (لكنه كان ذا نفوذ واسع في الدولة ، وفي مرحلة أخذت خلالها فكرة الدولة تخضع شيئاً فشيئاً لضغوط العوامل الاقتصادية أما سياسته إزاء روما فكانت تمثل الطراز الأول لمناهضة القيصرية ، ففلاميليوس انتهى مفعول مبدأ « خدمة الدولة » وحل محله مذهب إرادة القوة والتطلع إلى

السلطة ، هذا المذهب الذي تجاهل جميع التقاليد ولم يعترف بغير القوى
نازعاً وحافزاً .

ومع أن الاسكندر وثابليون كانا يقفان على عتبة المدينة ونشقان هواهما
البارد النقي ، لكنهما كانا ذوي مزاجين رومانتيكيين ، فكانت الاسكندر
يرى نفسه آشيل بينما كان ثابليون لا يرتوي من قراءة « فيرتير » ^(١) أما قيصر
فكان نقيضاً لهما ، إذ كان رجلاً موهوباً عميق الإدراك ، واقعياً عملياً .

وحق في نظر رودز ، لا يعني النجاح السياسي سوى النجاح المالي والنجاح
في التوسع بضم المستعمرات . وكان « رودز » يميّز نزعة الرومانية وعباً
كاملاً ، مع أن المدينة الغربية لم تكن قد استكلت مقوماتها إلى هذا الحد
من القوة والصفاء .

ولم يكن باستطاعة أي شيء غير الخرائط الجغرافية ، ان ينقل رودز إلى
غيوبة شعرية يخلق في أجوائها على أجنحة المنة والخيال فهذه الشخصية الفذة
التي أرسل بها إلى افريقيا مجردة من كل وسية وسبب استطاعت أن تجمع ثروة
عريضة جبارة في ضخامتها وان توظف هذه الثروة في خدمة الاهداف السياسية؛
فمخططة لمده خط حديدي عبر القارة الأفريقية يبدأ بالاسكندرية وينتهي بمدينة
« الكاب » ؛ ومخطته لانشاء امبراطورية افريقيا الجنوبية ، وسيطرته الذهنية
البالغة الأثر على نفوس ملوك التمدين الصلبة كالحديد واخضاعهم وفرواتهم لمخططة
وعاصمته « بولاوايو » التي خطتها لتصبح مقراً ملكياً لرجل دولة قدير على
كل شيء ، ومع هذا لا يرتبط بالدولة برابط معين ، وحروبه ، وصفقاته
الدبلوماسية ، ومخططة للطرق العامة ، ونقابات ، وجيوشه ومفهومه لرسالة
« رجل العقل » في المدينة ، جميع هذه الأمور الجليلة تغفل فاتحة مستقبل
ينتظرنا ، مستقبل سيكون الحاتمة المحتومة لتاريخ الجنس البشري في أوروبا
الغربية . إن الذي لا يدرك أن هذه النتيجة ، التي أوردتها آنفاً ، أمر

(١) الام فيرتير رواية كتبها غوته

محتوم لا مفر منه ، وعلينا أن نختار بينا قبولنا بها وبين قبولنا بالاشياء ، بين تمسكنا بهذا المصير وبين يأسنا من المستقبل ومن الحياة نفسها ، إن الذي لا يشعر بأن هناك جلالاً وعظمة في تحقق العقول الجبارة واكتمالها ، وفي حيوية طبائع قاسية صلبة كاللندن وانضباطها ، وفي معارك جليدية مجردة ، إن الذي يركبه شيطان الافتتان بمثالية الريف فيريد ان يمسك بوسائل حياة العصور الماضية وأسبابها ، عليه ان يطرح كل رغبة في فهم التاريخ ، وفي الحياة خلال التاريخ أو في صنع التاريخ .

وبعد هذا ... لا تبدو لنا الامبراطورية الرومانية من خلال هذا المنظار كظاهرة منعزلة ، بل إنما تبدو نتيجة طبيعية لروحية المدينة العظمى الصارمة الحية المتسلطة الواقعية ، وكخاصة لوضع نهائي غير قابل للتعديل أو التعوير ، وضع طرأ مراراً وتكراراً ، مع أنه لم يُتعرَف عليه ، كما جرى التعرف عليه في هذه اللحظة .

اذن ، فليكن معلوماً بعد الآن ان مر شكل التاريخ لا يمكن على السطح (سطح الشكل) وأتينا لا نستطيع ادراك كنهه بوسائل المشابهة المخادعة ، لكن هذه المشابهة هي في باطنها بعيدة عن الصواب ، كالمشابهة بين شارلمان وهارون الرشيد ، وبين الاسكندر وقيصر ، وبين حروب الألمان ضد روما ومذابح المغول في اوربا الغربية ، أو ظاهرة أخرى عديمة الشبه تماماً من حيث المظهر لكنها لا تقل شأناً عن تلك ، كالمشابهة بين « تراجان » ورمسيس الثاني وبين « البوريون » و « دوموش الآتيكي » وبين محمد وفيثاغورس .

وهكذا فنحن اذا ما نظرنا إلى القرنين التاسع عشر والعشرين بوصفهما أعلى نقطة في خط مستقيم صاعد من خطوط التاريخ ، نرى أن هذين القرنين يشكلان في الواقع ، مرحلة من مراحل الحياة ، مرحلة ملحوظة في كل حضارة بلغت آخر مراتب النضوج ، مرحلة من الحياة لا يطبعها الاشتراك بين أو الانطباعات ، أو الخطوط الحديدية الكهربائية ، أو الطوربيد ، أو المعادلات التفاضلية بطابعها (لأن هذه هي مجرد أجزاء أساسية من الزمن) بل إنما

طابعها روحية متمدنة لا تملك ما ذكرت فقط من إمكانيات بل تملك أيضاً إمكانيات مبدعة أخرى .

ولما كان عصرنا يمثل مظهراً انتقالياً يحدث بالتأكيد نتيجة لأوضاع خاصة ، لذلك فإن هناك أوضاعاً محددة تحديداً كاملاً (كالأوضاع التي طرأت أكثر من مرة فيما مضى من تاريخ) وهذه الأوضاع أكثر تأخراً في زمنها من وضع أوروبا الغربية الحالي ؛ ولذلك فإن مستقبل الغرب ليس انجاساً صاعداً متتابعاً أبدياً غير محدود نحو مثلنا العليا ، بل إنما هو ظاهرة واحدة من ظواهر التاريخ ، ظاهرة محدودة من حيث الشكل والديمومة تحديداً صارماً ، وهي تغطي عدداً قليلاً من القرون ، وبإستطاعتنا أن نراها وأن نستنبط بالضرورة الجواب عليها من السوابق المتوفرة لدينا .

-- ١٤ --

عندما نبلغ هذا المستوى السامي من التأمل والبحران ، يصبح كل أمر آخر هيناً ليناً ، وبإستطاعة المرء أن يستند إلى هذه الفكرة ، بمقدوره أيضاً أن يحل دون ما عناه أو جهد جميع تلك المشاكل المتفرقة من دينية وتاريخ فن وعلم منطق وأخلاقية وسياسية واقتصادية ، هذه المشاكل التي أشغل بها ذاته الفكر الحديث بصورة عاطفية عميقة ولادة عقود وعقود من السنين .

وهذه الفكرة تنتمي إلى تلك الحقائق التي يتوجب علينا أن نغير عنها فقط بنقاء ووضوح كي تصبح فوق النقاش والجدل ، فهي تشكل ضرورة جوهرية من ضرورات الحضارات الغربية وشعورها العالمي ، وهي أيضاً القادرة على تغيير النظرة العالمية Outlook لكل من يدرك كنهها إدراكاً عميقاً كاملاً ويعملها جزءاً خاصاً به . وهي تعمق ، على صورة جبرارة ، صورة

العالم ، الطبيعية والضرورية بالنسبة اليّنا نحن الذين دُرّبنا على أن نعتبر التطور التاريخي العالمي وحدة جوهرية ، وعكّنا ، إذا ما انطلقنا منها في الحاضر ملتفتين إلى الوراء ، من أن نرى الخطوط العريضة للمستقبل ، وهذا ، والحق ، امتياز لحساب عالم كان في الواقع ، وأكرر قولي ثانية ، البديل «الكوبيرنيكي» (نسبة لكوبيرنيكوس) للنظرة البطلمية (نسبة لبطليموس) في التاريخ ، وهي تُوَسِّع آفاق فكرنا سعة لا تحد أو تقاس .

لقد كان كل واحد حتى اليوم حراً طليقاً في تحديد ما يأمله من المستقبل . وعندما تنعدم الحقائق تسيطر العواطف ، ولكن منذ الآن سيصبح الشغل الشاغل لكل فرد أن يعرف ماذا قد يحدث ، وأن يدرك نتيجة لذلك ماذا سيحدث بالضرورة غير القابل مصيرها للتعديل أو التبديل أو التأثر بالمثل العليا الشخصية أو الآمال والرغائب الفردية . ونحن عندما نستعمل الكلمة الخطرة ، الحرية ، فإننا لن نعني بها الحرية في أن تقوم بهذا الأمر أو ذاك ، بل إنما نعني الحرية في عمل ما هو ضروري أو عمل لا شيء . إن الشعور الفائق بأن هذا الأمر « هو كما يجب أن يكون » الطابع المميز لأنسان الواقع ، ولا يبدل الرثاء أو ملامته من حاله شيئاً ، فملوت يخص الولادة ، والسّن الشباب ، والحياة لها بصورة عامة ، شكلها المحدد . والحاضر هو زمن متمدن وليس بالزمن الحضاري بالتأكيد ، ولهذا فإن عدداً كبيراً من قدرات الحياة تسقط لتصبح مستحيلة . وهذا الواقع قد يستثير في داخلنا الأسى والنواح ، وهو ، في الواقع ، يقرّع أجفان الفلسفة والشعر التشاؤمين ويستدر من ماقيها الدموع ، لكن ليس بمقدورها له تبديل أو تغيير . ولا يجوز أبداً ، (والآن خاصة لا يجوز) لنا أن نتحدى التجربة التاريخية النقية الصافية ، وإن تقرب أن ينمو هذا الشيء أو أن يزدهر ذلك ، لمجرد أننا نرغب في ذلك . . وسيناهض البعض هذه النظرية التي أوردتها آنفاً والتي تمهد لخطوط الخارجية لسياق التاريخ تحديداً واضحاً ؛ وسيقولون إن هذه النظرية تقضي على جميع الآمال الأمراض ، وهذا الأمر هو بالغ الضرر بالجميع .

وخطر على الكثيرين ، وذلك حالما تخرج هذه النظرية من الحقل النظري
تصبح مخططاً علمياً للحياة تقوم على تنفيذها جماعة من الرجال الذين «يَقُولُونَ»
المستقبل ويحددون شكله .

لكنني ، أنا شخصياً ، لا أرى أنهم ، فنحن بوصفنا أئاماً متمدينين ، لا
شعوباً غوطية أو « روكوكية » علينا أن نتعامل والحقائق الجليدية للحياة
القادمة ، ونحن لن نجد مثيلاً لهذه الحقائق في آئيننا « البركليسية » بل إننا نجد
مثيلاً لها في روما « القيصرية » . فلم يعد بمقدور الشعوب الغربية إبداع روائع
اللوحات الزيتية أو إبداع الموسيقى ، على ذلك ان الشعوب الغربية قد
استنزفت إمكاناتها الهندسية خلال هذه القرون من السنين ، وكل ما تبقى لها
من إمكانات هي إمكانات امتداد وتوسع .

ومع هذا فلأنني لا أرى فيما أوردته أي تثبيط لعزائم جيل واع بارز
الشخصية يفيض آمالاً غير محدودة في ان يكتشف قبل فوات الأوان أن
بعض آماله ستنتهي إلى احلام غير قابلة للتجسد والتحقق . وإذا ما كانت
تلك الآمال ، التي كتبت لها الحية ، هي أعز الآمال واغلاها ، فعلى الشخص
الجدير بقيمة ما أن لا يرتعب أو يفرع .

إنني أعرف أن هذه الحقيقة تشكل مأساة دامية لبعض الأفراد الذين
سيطرت عليهم ، خلال سني حياتهم الحاسمة ، القناعة بان المتقدمين لم يتركوا
لهم شيئاً في ميادين الهندسة والتصوير والدراما .

وماذا هم اذا ما قُدِّر لهم أن يتداعوا تحت وطأة هذه القناعة ؟! فلقد
عودنا أنفسنا ، منذ الآن ، على عدم قبول أية حدود نهائية ، مهما كان نوعها
في هذا المضمار ، وأخذنا على أنفسنا أن نؤمن بان لكل مرحلة مهمتها الخاصة
في كل حقل من حقول الحياة .

ولهذا اوجدت المهام بهذه الوسيلة او تلك ، أما اهميتها فتقرر عقب
انقضاء المرحلة التي استنزمت تلك المهام ، ولا هم أبداً لإحياء تقريرها ليبر ايمان

الفنان أو يتففيه ، أو ليعر بضرورة ما أنجزه في حياته أو ينكرها . وعقب ما اوردت لا يستطيع أحد سوى الرومنتيكي أن يخرج على هذه القاعدة ؛ وهذه الكبرياء ليست بالكبرياء الرومانية ، فإذا سيكون موقفنا من رجل يقف أمام منجم أستنزف ما في باطنه ؟ هل نقول إن الغد سيكشف له عن عروق جديدة في المنجم (وهذا القول كاذب من اساسه تصنعتة اللحظة الآتية) ، ؟ أم هل ترشده إلى أرض بكر تقع بالقرب منه ؟ وهذا الدرس كما اعتقد ، عمم الفوائد بالنسبة إلى الأجيال القادمة ، كي تدرك ما هو داخل في حيز الامكان (وهو لذلك ضروري) وما هو خارج نطاق الامكانيات الباطنية لزمانها . والحق انه قد جرى حتى الآن تبديد مجموعات لا تصدق من الطاقات الفكرية على الجري في اتجاهات خاطئة .

ومها كان للفرد الغربي من فكر وحسّ تاريخيين ، فإنه يمر اليوم بمرحلة من مراحل حياتية يقف فيها موقف غير الواثق من اتجاه خاطيء ، فهو يتحسس ويتلمس طريقه ، واذا ما صادفه سوء الحظ في بيئته ، فإنه سيضل طريقه . ولكن الآن واخيراً وبفضل المحازات قرون طويلة أصبح باستطاعته أن يدرك طابع حياته الخاصة بالنسبة الى ارتباطاتها بالنهاج الحضاري العام وان يتمتع قواه وأهدافه . إن كل ما أطمح اليه وآمل به هو ان ينحرف هذا الكتاب بأفراد الجيل الجديد إلى تكريس أنفسهم للتقنية بدلاً من تكريس مواهبهم للشعر الغنائي ، وان يتعهدوا لون الموجة بدلاً من فرشاة الألوان ، وأن يهتموا بالسياسة بدلاً من اهتمامهم بفلسفة المعرفة والمنطق Epistemology وهذا هو أفضل عمل يستطيعون إثباته .

- ١٥ -

يبقى علينا أن ندرس علاقة مورفولوجيا التاريخ العالمي بالفلسفة ؛ فجميع المؤلفات التاريخية الأصيلة هي في ذاتها فلسفة ، إلا إذا كانت مثل المؤلفات المناهضة للاجتهاد . لكن يتوجب علينا أن ندرك أن جميع أعمال الفيلسوف

المهاجي عرضة لخطأ خطير دائم وذلك إذا ما زعم مثل هذا الفيلسوف بخلود صحة النتائج التي وصل إليها .

فهو بعمله هذا يتجاهل أن كل فكرة تعيش داخل عالمها التاريخي ، وأن مصيرها نتيجة لذلك مرتبط بمصير الأخلاقية العام Morality زد على ذلك أنه يفترض أن الفكر الأرقى يملك موضوعية خالدة غير قابلة للتعديل أو التبديل ، وأن جميع القضايا العظمى لجميع المراحل التاريخية متطابقة ، وأن النتائج التي وصل إليها تستطيع أن تقدم له ، في النهاية ، الأجوبة الفريدة في نوعها على الأسئلة التي يطرحها التاريخ عليه . لكن السؤال والجواب هما هنا في الواقع شيء واحد ، وأن الأسئلة العظمى تصبح عظمى ، بسبب الحقيقة البديهية القائلة بأن الاجوبة الواضحة على الأسئلة العظمى هي ملجأ العاطفة في طلباتها إلى درجة تصبح كرموز الحياة التي هي وحدها ذات قيمة وأهمية . فالحقائق الخالدة معدومة الوجود هناك ، وكل فلسفة هي تعبير عن ذاتية زمنها فقط ، ولا يوجد أبداً عصران يمتلكان المقاصد الفلسفية ذاتها ، (وذلك إذا ما فهمنا بالفلسفة ، الفلسفة الأصيلة ، لا التفاهات التي تعالج مراتب الحس والأحكام على الاشكال وما شابهها) . وأن الخلاف لا يدور حول عقائد فانية وأخرى خالدة غير فانية ، بل إنما يدور حول عقائد تعيش زمنها الخاص بها وأخرى لم تَرَ أبداً نور الحياة وأنوار الوجود . إن خلود الأفكار الصائرة وهم باطل ، فالجوهرية فيها هو نوع الرجل الذي يأتي ليمر عنها . وكلما ازداد الانسان عظمة ، ازدادت الفلسفة صحة وحققاً ، وزودت بالحقيقة الباطنية القائلة بأن عملاً عظيماً يتجاوز كل دليل على عناصرها المتعددة أو حتى على ائتلاف كل عنصر منها والعنصر الآخر . وقد تمتص الفلسفة في اسمي مراقبتها كامل محتوى حقبة تاريخية ، وتحقق هذا المحتوى في داخلها ثم تجسده في شكل شخصية عظيمة وبعدئذ تتاوله إلى غيرها ليطوره أكثر فأكثر . ولا أهمية هنا للزعم العلمي ، (أو للطابع المعرفي) الذي ترتديه الفلسفة . وليس هناك شيء أسهل من أن نضع منها جانفقر الأفكار ويحمل من الأفكار للرديئة جيداً ،

ويجمل من فكرة جيدة ذات قيمة قليلة عندما يصرح بها أحد القورين الأغباء . فيجب أن تترك الفكرة للحياة وحدها كي تقرر أهميتها .

لذلك أعتقد أن قيمة المفكر تتمحور بامتحان بصيرته لمعرفة قدرتها على استيعاب حقائق عصره الخاص . وهذه هي وسيلتنا الوحيدة لمعرفة ما إذا كان مثل هذا المفكر مجرد مهندس ذكي للمناهج والمبادئ المحددة بتماريف وقواعد وتحاليل ، أم أنه الروح الصادقة لعصره والمبرة عن نفسها بالمجازاته وبديته ووجدانه . فالفيلسوف الذي لا يستطيع أن يفهم الواقع ويسطر عليه لن يصبح أبداً فيلسوفاً من الدرجة الأولى .

لقد كان معظم الفلاسفة ، ما قبل سقراط ، تجاراً وسياسيين . وكادت رغبة أفلاطون في وضع افكلره السياسية موضع التطبيق في سيراكوس تكلفه حياته ، وهو نفس أفلاطون الذي اكتشف ووضع سلسلة القواعد الهندسية التي اتخذ منها « أفليد » حجر الزاوية للمناهج الرياضي الكلاسيكي .

كما وان باسكال (الذي لقبه نيكشه بالمسيحي المخطم) وديكارت ولبنتز كلوا رواد الرياضيين والاختصاصيين في عصرهم . وكان معظم فلاسفة الصين ما قبل سقراط ابتداء « بكونشي » (٦٧٠ ق.م) وانتهاء « بكوفونوشيوس » (٥٥٠-٤٧٨ ق.م) رجال دولة وحكام ومشرعين كفيثاغورس وبارميندس وهويس ولبنتز . وقد رافق ظهور لاوتسي ، هذا الفيلسوف المناهض لمبدأ سلطة الدولة ومبدأ السياسات العليا ، والمتحمس لإنشاء مجتمعات صغيرة من البشر تعيش آمنة لا تهتم بالعالم وأموره ؛ أقول رافق ظهوره ، ظهور طلائع من المحاضرين وطلاب الفلسفة . لكن لاوتسي كان في عصره يمثل الصين القديمة ، وكان شاذاً في وسط مجموعة من الفلاسفة الذين كلوا يرون أن علم المنطق يعني معرفة العلاقات الهامة للحياة العملية . وبهذا يصبح ، على ما أعتقد ، جميع فلاسفة العصر الايجد ، موضوعاً لنقد شديد خطير .

فليس لهم أي موقف حقيقي من الحياة العملية ، ولم يحاول أي منهم أن يتدخل بصورة فعالة في السياسة العليا أو في تطور التقنية الحديثة ، أو في وسائل المواصلات ، أو في القضايا الاقتصادية ، أو في أي مجال عملي آخر ،

فيفرض نهجاً أو فكرة لما يناله أي واحد من وسائل المواصلات ، أو في القضايا الاقتصادية ، أو في أي مجال عملي آخر ، فيفرض نهجاً أو فكرة ما . ولم يبلغ أي واحد من هؤلاء الفلاسفة الجدد ما بلغه « كانت » في ميادين الرياضيات والفيزياء وفن الحكم .

فلنلقِ بنظرة إلى الوراء ! لقد شغل كونفشيوس منصب الوزارة عدة مرات ، وكان فيثاغورس المنظم لحركة سياسية هامة شبيهة بالحركة الكرومويلية (نسبة لكرومويل) هذه الحركة التي لا يزال الباحثون الكلاسيكيون يبخسون قيمتها . وغوته بالإضافة إلى كونه وزيراً تنفيذياً (ويا للأسف كانت مجالات نشاطاته ضيقة ومحدودة) كان بولي قناتي السويس وبناما وأثرهما على الاقتصاد العالمي بالغ اهتمامه ، بالإضافة إلى أنه كان يشغل نفسه ، المرة تلو الأخرى بالمشاكل الاقتصادية للحياة الأميركية وردود أفعال هذه المشاكل في العالم القديم ، ويبحث في فجر الصناعة الآتية . وكان هوبس أحد واضعي المخطط لكسب جنوبي أميركا لم يتجاوز ، حين وضعه موضع التنفيذ ، احتلال جامايكا ؛ لكنه مع هذا كان هوبس أحد أولئك الذين كان لهم شرف تأسيس الامبراطورية البريطانية الاستعمارية . أما ليننتز ، وهو دون ريب أضخم العقول الفلسفية الغربية واقواها ، ومؤسس الحساب التفاضلي ، فإنه قد أسهم في وضع مخططات سياسية رئيسية ، وكان أحد هذه المخططات التي أسهم فيها ليننتز يرمي إلى تحويل أنظار لويس الرابع عشر إلى مصر وجعلها عاملاً هاماً من عوامل السيادة الفرنسية بغية تخفيف الضغط الفرنسي على ألمانيا . وكانت الأفكار التي تضمنتها المذكرة التي رفعها إلى الملك العظيم (لويس الرابع عشر - ١٦٧٢) متقدمة على عصرها ، بحيث بقيت مهمة حتى جاء نابليون واعتمدها دستوراً لغامراته في الشرق .

وحتى في ذلك الوقت المبكر ، وضع ليننتز المبدأ الذي تبناه نابليون وأدرك كنهه عقب معركة « فاغرام » ، هذا المبدأ القائل بأن احتلال الرين وبلجيكا لن يُحسِّن من مركز فرنسا تحسيناً مستمراً دائماً ، وإن

عشق السويس سيصبح ، في احد الأيام ، المفتاح للسيطرة على العالم . ولا ريب أن لويس الرابع عشر كان عاجزاً عن فهم المفزى العميق لهذه المبادئ السياسية والستراتيجية التي وضعها الفيلسوف لينتز .

ولحن اذا ما حولنا انظارنا عن هذا الطراز من الرجال ، إلى « الفلاسفة » المعاصرين تتابنا صدمة من الاشتمزاز والخيال . فيالهم من شخصيات فقيرة عقيمة ، وبالفهم نظراتهم السياسية والواقعية ! ولا أدري ما الذي يستثير داخلنا للشفقة عليهم والراء لحالهم ، إذا ما خطر لنا مجرد خاطر يطالبنا بالتوجه إليهم ليحربوا رفعتهم الفكرية في الحكم والدبلوماسية والتنظيم الواسع أو في ادارة شتى المشروعات الكبرى من استعمارية أو تجارية أو شركة مواصلات ؟ وهذا القصور لا يدل على أنهم حائزون على الباطنية بل إنما يدل على أنهم عديمي القيمة والوزن . إنني اطلع حولي عبثاً علني أحد « فيلسوفات » معاصراً اكسب صيتاً وشهرة نتيجة للدراسة عميقة بعيدة النظر أجراها لمشكلة من مشاكل يومنا ، فلا أحد أمامي سوى آراء ضيقة الأفق لا تختلف عن غيرها من الآراء .

والحق انني كلما تناولت كتاباً جديداً أسأل نفسي عما اذا كان المؤلف الكتاب نظرة خاصة به يرى من خلالها الوقائع السياسية العالمية أو مشاكل المدن العالمية أو الرأسمالية أو مستقبل الدولة أو علاقة التقنية بالمدنية ، أو روسيا ، أو العلوم ، . لا شك أن « غوته » كان سيدرك كل هذه الأمور ، وكان يعالجها جذلان فرحاً .

ولكن لا يوجد في يومنا هذا فيلسوف واحد على قيد الحياة ، قادر على القيام بعلاج مثل هذه الأمور ودراستها ، ومن البدهي أن هذا الشعور بالوقائع ليس هو الشيء ذاته الذي يمثل محتوى الفلسفة ، لكنه ، وكرر قولي ثانية ، هو عارض الضرورة الباطنية للفلسفة ، إنه إخصائها وأهميتها الرمزية .

ويتوجب علينا أن لا نسمح لانفسنا بالضرب في متاهات الوهم فيما يتعلق بتقدير خطورة هذه النتيجة السلبية . لقد أمسى فقداننا لرؤية الأهمية القصوى

للفلسفة الجديدة أمراً من الأمور المألوفة. إننا نخرج الفلسفة بالوعظ وبالتحريض وبتأليف الروايات وبالثرثرات التي تدور في قاعات المحاضرات . لقد هبطنا من المرتفع الذي يطل منه المصفور على العالم الى مستوى الضفدع ، وأصبحت امكانية نشوء فلسفة حقيقية في يومنا هذا او في غلظ موضع شك وتساؤل .

لقد كان من الافضل لهؤلاء ان يمتنعوا الاستمرار أو الهندسة أو أية مهنة حقيقية أصيلة أخرى بدلاً من أن يمتدوا مواضيع أكل الدهر عليها وشرب ، تحت شعار « الموجة الجديدة للفكر الفلسفي » المزعوم . وانه لأفضل ألف مرة لنا أن يقدم أحد هؤلاء على اختراع محرك طائرة بدلاً من أن يعرض علينا نظرية جديدة للترابط الحسي لا يحتاج اليها العالم ولا يريدنها .

والحق انها لانجازات هزيلة حياة فقيرة ، أن يقوم المرء بتكرار ما قاله المئات من الاسلاف بتمايز جديدة واصطلاحات مستجدة عن الإرادة أو عن مبدأ توازي علاقات العقل بفعالية الجسد . وقد يكون مثل هذا العمل حرفة أو مهنة ، لكنه بالتأكيد ليس فلسفة . فالمنهج الذي لا يهاجم حياة حقبة ويؤثر في أعماق اعماقها ليس بمنهج ومن الافضل ألا يُدرس أو يُستعرض . وما كان ممكناً بالأمس هو على الأقل ليس بالأمر الذي لا يُستغنى عنه اليوم . فتجميع أعماق القواعد الرياضية والفيزيائية يبعث في قلبي السرور والفرح ، بينما أي من علماء الجمالية والنفس مجرد متسكمين عاممين . وإنني لأفضل العقل المولد لطرز جديدة من البواخر السريعة ، أو هيكل فولاذي أو مخرطة دقيقة أو زقنة وجمال عمليات بصرية وكيميائية ، على جميع «مسروقات الفن» والهندسة والمهارة التي نشهدها اليوم . وأفضل عقد بناء روماني على جميع ما للرومان من تماثيل وهياكل .

إنني أحب « الكلوسيوم » وقنطرة « بلاتين » الجبارة لأنها يثلاث اليوم لي في ضخامتها الفخراء وبنائها الأجرى روما الحقيقية ويعرضان علي حسن مهندسيها العظماء الراقمي ، لكنني لا أبالي أبداً احافظ الناس على الآثار المرمية المخرورة للقباصرة ومالهم من تماثيل وأفاريز وعوارض متشابكة أم لم

يحافظوا ؟ ! وإذا ما القينا بلحمة على بعض مباني « فورا » الامبراطورية ، نجد هذه المباني صورة طبق الاصل عن معرض دولي حديث ، فهي تبدو فضولية ضخمة فارغة ، متبججة في بنائها واتساعها ، وغريبة تماماً عن اليونان « البركليسية » غرابتها عن فن الديكور من طراز « ريكوكو » . لكنها متوازية تماماً وللتجديد في الفن المصري المتبدي في الآثار المصرية من عهد رمسيس الثاني (١٣٠٠ ق.م) والموجودة حالياً في الأقصر والكرنك ؟

ولم يكن الروماني الأصل ليحتقر التمثيل « الفريكولوسي » دون ما غاية وخاصة ذاك الطراز من الفنانين والفلاسفة الذين كلوا يعيشون على تربة المدينة الرومانية . فلقد أخبره حسه الفريزي بمخائلي الحياة. أن عهد الفن والفلسفة قد انقضى وتصرم ، وانها قد استنزفت كل عصاريتها واصبحت لا طائل تحتها او فائدة لها . ولقد كان اشتراح قانون روماني أهم من جميع مدارس الفلاسفة الفينية وقصائد الشعر الغنائي معاً . وإنسي انا شخصياً أرى ان المخترع او الدبلوماسي أو المالي لأعمق فلسفة من أولئك الذين يمارسون مهنة علم النفس التجريبي . وهذه الحالة تكرر ذاتها بانتظام في مستوى تاريخي معين .

ولا شك أن العقل الروماني الحاذق الملاح ، هذا العقل الذي اذا ما توفرت له الفرصة يقوم بقيادة الجيوش وتنظيم المقاطعات وبناء المدن وشق الطرق ، أقول لا شك ان مثل هذا العقل كان سيرى من السخف والغباء ان يحاول « تفريخ » فلسفة جديدة متباينة والمدارس الفلسفية ما بعد افلاطون ، هذه المدارس التي شهدتها كل من أثينا وروودوس . ولكن ، ونتيجة لماوردت ، لم يرق احد بمثل هذا العمل الذي لم يكن لينسجم وروح العصر ؛ لذلك فإنه لم يجتذب إليه سوى عقول من الدرجة الثالثة ، عقول من ذاك النوع الذي لن يتقدم عن روح الزمن الذي تصرم ما قبل الأمس . وانه والحق لقضية خطيرة ما إذا كنا قد بلغنا . هذه المرحلة ام لم نبلغها بعد .

إن قرننا ذا فاعلية مجردة مرامية الاطراف ، يندب انتاجاً فنياً وغيبياً ضخماً (ولنقل بصراحة قرن لا ديني يتفق تماماً ومذهب المدن العالمية) هو

من أزمان الانحطاط والسقوط . حقا إننا لم نغتر هذا الزمن . وليس باليدحية ،
فلقد شاء القدر لنا أن نولد في شتاء المدنية المبكر ، بدلاً من أن نولد في عصر
الحضارة الذهبي ، عصر « فيدياس » أو عصر موزارت . لذلك فإن كل شيء
يتوقف على معرفتنا بموقعنا وبمصرنا معرفة واضحة صافية ، وعلى ادراكنا
الكامل أننا قد نكذب على أنفسنا لكننا لا نستطيع أن نتجنب حقيقة كوننا
أبناء مدنية هي في شتاء العمر . إن كل من لا يعترف من صميم قلبه بهذا
الواقع لن يكون ابناً لهذا الجيل ، بل إنما يصبح أبلاً متحذلقاً أفاكاً .

لذلك عندما يتقدم أحد الناس لمعالجة مشكلة الحاضر عليه أن يسأل نفسه
السؤال التالي : (مع أن الجواب على هذا السؤال موجود سلفاً في غريزة كل
لوعي أصيل) ما هو ممكن تجاوزه اليوم ، وما هو الشيء الذي يجب أن
يبتنع عنه ؟

ليست هناك سوى مشاكل ميتافيزيقية جد قليلة مخصصة ليجها الفكر في
أية حقبة من حقباته . وحتى على هذه الصورة العاجلة من تتالي الزمن ، فإن
عالماً بأكمله يفصلنا عن عصر نيتشه ، حيث كان لا يزال هناك أثر من آثار
الرومنتيكية نشيطاً فاعلاً ، أما عصرنا فقد استهلك كل ذرة منها .

لقد جاءت نهاية الفلسفة المتناهية مرافقة لحاتمة القرن الثامن عشر . لقد
جاءت نهاية الفلسفة في أشكال عظيمة في ذاتها ونهاية معا بالنسبة للروح
الغربية . وقد أعقب « كانت » كما أعقب افلاطون وأرسطو ، فلسفة
الميثالوبوليتية (مدينة عظمى) لا تعتمد التأمل ، بل إنما هي واقعية لا
دينية وأخلاقية اجتماعية . وهذه الفلسفة توازي في مدنية الصين فلسفة
« يانغ - تشو » الابيقورية ، وفلسفة « موي » الاشراقية ، وفلسفة
« تشانغ - تسو » للتشاؤمية ، وفلسفة « منشوس » الايجابية ، وتوازي في
المدنية الكلاسيكية ، فلسفات « الهازن » والفيراوين (أتباع ارشيب) ،
والرواقيين والأبيقوريين .

وهذه الفلسفة « الميثالوبوليتية » تبدأ بالغرب بشوبنهاور الذي كان أول

من جعل إرادة الحياة (قوة الحياة الخلاقة) مركز دائرته الفكرية ، مع أن الاتجاه الأعق لمذهب « شوبنهاور » غامض بسبب حفاظه على مبدأ التميز السخيف بين الظاهرة وبين الشيء في ذاته . وههنا . ويعود سبب تلك شوبنهاور بهذا المبدأ الى تأثره بالتقاليد العظمى . لقد كان مبدأ أسلوب الإرادة الخلاقة للحياة ، هذا المبدأ الذي أنكر في « أوبرا تريستان » ومبدأ أسلوب داروين الذي أكد في « أوبرا » « سيجفريد » واللذان ألف منهما نيتشه زرادشت ، على صورة مسرحية رائعة هما ذاتهما اللذان قادا ماركس «الهينغلي» إلى فرضياته الاقتصادية ومالتوس الدارويني إلى فرضياته البيولوجية . وهذان النوعان من الفرضيات هما اللذان بدلا تبديلا جذريا النظرة الفلسفية لسكان المدن العظمى الغربية وأنتجا السلسلة المتجانسة من مفاهيم المأساة التراجيدي (الممتدة من رواية « جوديت » لهيل ، إلى « أبولوغ » لإيسن » وهذا يكونان قد احتويا جميع إمكانات الفلسفة الصحيحة واستهلكا هذه الامكانيات في الوقت نفسه .

إذن فانا قد خلفنا الفلسفة المنهجية وراءنا بأشواط وأشواط ، كما أننا قد طوينا صفحة الفلسفة الأخلاقية ، لكن هناك إمكانية فلسفية تطابق فلسفة الشك الكلاسيكية ، وهذه الامكانية الفلسفية هي اليوم في متناول أيدينا وهي لا تزال روح العالم بالنسبة إلى غرينا المعاصر، وإمتطاعتنا أن نخرج بهذه الامكانية الفلسفية الى النور إذا ما لجأنا الى وسائل مورفولوجية تاريخية لم تول مجهولة حتى الآن .

إن كل ما هو إمكانية هو ضرورة أيضا . إن الشك الكلاسيكي مذهب منافي للتاريخ . فأصحاب هذا المذهب يعبرون عن شكهم بالشيء بواسطة إنكارهم للشيء إنكاراً مباشراً . لكن على مذهب الشك في الغرب ، اذا ما كان ضرورة باطنية ورمزاً لحريف روحيتنا ، أن يكون مذهباً تاريخياً بكل ما لكلمة تاريخية من معنى ومفهوم . وهو يصل إلى حله بواسطة نظريته إلى كل شيء نظرية نسبية ، ويرى في كل امر ظاهرة تاريخية، أما اجراء معالجته

للأمر فهو إجراء ميكولوجي . بينا ان فلسفة الشك الكلاسيكية التي نشأت في البلاد الاغريقية كنفى للفلسفة وانكارها ، قد صرحت بأنه ليس للفلسفة من غرض أو هدف ، بينا نحن نرى في تاريخ الفلسفة أخطر مواضيع الفلسفة وأهمها . وهذا هو « الشك » في معناه الحقيقي ، لانه بينا كان يقاد اليوناني ليعبر عن نبذه للمواقف المطلقة باحتقاره للماضي الفكري ، نقاد نحن الحدو حدوه بواسطة إدراكنا لذاك الماضي كنظام .

إن مهمتنا في هذا الكتاب أن نزيل من الأذهان هذه الفلسفة اللافلسفية آخر التفلسفات التي ستعرفها أوروبا . إن الشك هو تمييز مدني مجرد وهو يوضح معالم الصور العالمية لحضارة تصرم عهدها ؛ ويتحقق نجاح مذهب الشك بالنسبة إلينا في إذابتة لجميع المشاكل الأعرق قدما في مشكلة واحدة هي المشكلة الوراثةية .

إن قناعتنا بأن ما هو كائن قد أصبح ، وبأن ما هو طبيعي ومدرك هو عميق الجذور التاريخية ، وبأن العالم كواقع هو مبني على « الأنا » بوصفه جهداً قد تحقق ، وبأن في « متى » و « حتى متى » سرأ عميقا كما هي الحال في « ماذا » وهذه القناعة تفضي بنا مباشرة الى معرفة الحقيقة القائلة بأن كل شيء مهما كان شكله أو نوعه أو جوهره ، يجب أن يكون على كل حال ، تمييزاً عن شيء حي .

إن المعرفة والحكم (على الأشياء) هما أيضا عملان من أعمال الناس الأحياء . لقد كان مفكرو الماضي يدركون الواقع الخارجي كما تصوره المعرفة وتحركه الأحكام الاخلاقية ؛ لكن هذه الأشياء ، بالنسبة الى مفكر المستقبل ، هي فوق كل تمييز ورمز . وهكذا تصبح مورفولوجيا التاريخ العالمي بالضرورة رمزية كونية .

بهذا يتهاوى الزعم القائل بأن المفكر الأرقى يمتلك حقائق عامة خالدة ويندثر . فالحقائق هي حقائق فقط بالنسبة الى نوع معين من الجنس البشري . وهكذا فإن فلسفتي الخاصة قادرة أن تعبر وتمكس فقط الروح الغربية

(كروح مميزة عن الكلاسيكية والهندية وغيرها) في مرحلتها المدنية الحالية، وهذه المرحلة هي التي تحدد لها مفاهيم عالمها ومداها العلمي ودائرة أثرها ونفوذها .

- ١٦ -

قد يسمح لي القارئ بأن أضيف الى هذه المقدمة ملحوظة شخصية ، فلقد اقترحت عام ١٩١١ على نفسي أن أضع دراسة واسعة عن الظاهرة السياسية آنذاك وعن تطوراتها المحتملة . وبومذاك كانت الحرب العالمية تبدو لي أنها وشيكة الوقوع ومظاهرة خارجية محتومة للآزمة التاريخية التي كانت تجتاحنا حينذاك ، لذلك وضعت نصب عيني أن أجد لافهم هذه الآزمة بواسطة فحص وتمحيص روح القرون ، لا السنين الماضية .

واثناء قيامي بتلك الدراسة الضيقة بصورة عامة ، فرضت عليّ القناعة بأن التفهم الجدي لتلك الحقبة التاريخية يستلزم توسيع دائرة دراسي توسيعاً هائلاً ، وأنه إذا ما اردت أن أصل في بحث من هذا النوع الى نتائج أساسية جازمة ، فانه من المستحيل عليّ أن أحصر نفسي في عصر واحد وأن أقصر أبحاثي على وقائع السياسة ، أو أن أحصر فكري في إطار ذرائعي ، أو أن لا ألتجأ في معالجي الى أساليب ميتافيزيقية تجريدية أو متعالية Transcendental رفيعة . لقد اتضح لي أنه من غير الممكن أن نتفهم قضية سياسية إذا ما قصرنا دراستنا على السياسة ، واننا لا نستطيع ان ندرك اعماق الكثير من العوامل الهامة إلا عن طريق تطوراتها الفنية ، أو حتى بواسطة أشكال مذهبها العلمية والفلسفية المجردة ، وذلك إذا ما نظرنا اليها من بعيد .

زد على ذلك انه إذا ما أقدمنا حتى على إجراء تحليل سياسي اجتماعي للقرن التاسع عشر (وهذا القرن مشدود الى حدثين هائلين جبارين ، يتمثل الحدث الاول في الثورة الفرنسية وفي نابليون ، وقد ثبت هذا الحدث صورة

اوربوا الغربية لمدة قرن من الزمن ، أما الحدث الثاني والذي لا يقل عن الأول أهمية وخطورة فكان يترامى في الافق وتندفع طلائمه الى المسرح العالمي) ، اقول إننا إذا ما أقدمنا على إجراء مثل هذا التحليل فانتنا سنرى انفسنا مضطرين للدراسة جميع مشاكل الوجود العظمى على مختلف مذاهبها ، وذلك لانه لا يوجد في الصورة التاريخية للعالم ، كما هي الحال في الصورة الطبيعية له ، أي شيء ، مها كان ضئيل الشأن ، لا يحتوي على كامل مغزى السياق التاريخي .

وهكذا بدأ الموضوع الاساسي الذي اتخذته للدراساتي يتسع اتساعا هائلا . وفجأة وجدتي امام عدد هائل من اسئلة غير منتظرة (وهي في معظمها اسئلة جديدة) ورتباطات وارتباطات واخيرا اقتض لي مجلاء ما بعده من جلاء ، أنني لا أستطيع أن أوضح نبذة واحدة من التاريخ ابضاحا تاما ، إلا إذا أوضحت سر التاريخ نفسه ، ونظرت الى قصة الجنس البشري الأرقى بوصفها نظاما للتركيب نظامي . وحتى الآن لم يقم أحد بمثل هذا العمل ، حتى في أبسط درجاته .

ومنذ هذه اللحظة فصاعدا أخذت العلاقات والارتباطات (وكثيرا ما جرى مسها في الماضي مسافيقا لكنها لم تفهم ابدا) تتدفق علي بفزارة متزايدة فكانت أشكال الفنون تربط نفسها الى اشكال الحرب وسياسة الدولة . وقد تجلى لي أن هناك علاقات وثيقة بين المذاهب السياسية وبين المذاهب الرياضية للحضارة ذاتها ، وبين المذاهب الدينية وبين المفاهيم التقنية ، بين الرياضيات والموسيقى والنحت وبين الاقتصاد واشكال المعرفة . كما وتبدى بوضوح ما بعده وضوح ، أن الفيزياء والنظريات الكيائية الحديثة تعتمد اعتمادا اساسيا على مفاهيم الاسطورة لأسلافنا من الجرمان . أضف الى ذلك أن الاسلوب الاتنلافي للأساسة ، والتقنية الجبارة التي تلتظم علم المال ، وحقيقة كون المناظر الزيتية (مع أن هذه الحقيقة تبدو شاذة لأول وهلة لكنها حقيقة في واقعها) والطباعة وانظمة الاعتماد (Credit) والأسلحة البعيدة المدى وموسيقى البلوفونيك من جهة ، والتأليل العابرة ، ودولة المدينة والنقود المصكوكة (التي كان الاغريق اول من استعملها) من جهة أخرى كل هذه

الأشياء هي تماثيل متطابقة بعضاً على بعض وتصدر عن المبدأ الروحي ذاته .
وفوق كل هذا وما وراءه ، تقف الحقيقة القائلة بأن هذه المجموعات العظمى
من الروابط المورفولوجية ، وكل مجموعة منها ترمز الى نوع خاص من الجنس
البشري متبدل في الصورة الكاملة للتاريخ . أقول ان هذه المجموعات متناسقة
الأجزاء تناسقا دقيقا في تركيبها . هذا هو المنظار الذي يرينا لأول مرة
الاسلوب الحقيقي للتاريخ . ولما كانت هذه النظرة رمزاً وتعبيراً عن مرحلة
زمنية واحدة ، وهي بمثابة يد الانسان الغربي المعاصر فقط (من بعيد)
بافكار ما فوق (Ultra) الرياضيين الحديثين وذلك في مجال نظرية المجموعات
(Theory of groups) .

هذه كانت الأفكار التي شغلني أعواماً وأعواماً ، بقيت أفكاراً مظلمة
غير محددة أو معروفة حتى انكشفتني هذه القاعدة في دراسة التاريخ ، حيث
أعطت لتلك الأفكار شكلاً ملموساً ؛ وبمعدني رأيت الحاضر (والحرب العالمية
الوشيجة) على ضوء مختلف تماماً . فلم يعد الحاضر أمامي مجموعة من حقائق
عرضية لشأت عن عواطف قومية أو نفوذ شخصي أو عوامل اقتصادية
جعلها منهاج مؤرخ سياسي أو اجتماعي ، أو مذهب الملة والمملوك تلبدي في
شكل وحدة وضرورة ؛ بل انما اتضح الحاضر لناظري نوعاً من تبديل تاريخي
للظهر يطرأ داخل نظام تاريخي عظيم ذي بوصلة عينت مجراه منذ مئات
السنين .

ويتبدى طابع الأزمة العظمى في أسئلتها وامتحاناتها الشجيرة التي لا تعد
ولا تحصى . وكان لدينا الآلاف من الكتب والآراء والأفكار ، لكنها كانت
جميعاً مشتتة غير مترابطة ، وقد جعلها الاختصاص محدودة الأفق لذلك كانت
تفريتنا وتحزنا وتشوشنا : لكنها لم تستطع أن تحررنا أبداً .

لهذا ، ومع أن هذه الاسئلة كانت منظورة ومعروفة ، لكننا كنا دائماً لخطيء
في تحديد هويتها . ولنتأمل الآن في مشكلات الفن تلك (مع أنها لم تفهم
حتى اعقابها) التي تتيح في الخلافات بين الشكل والمحتوى وبين الخط

والبعد ، بين الرسم واللون في طبيعة الاسلوب وفي فكرة الانطباعية وفي موسيقى فاغنر . ولنتأمل في انحطاط الفن وفي الثقة المزعزعة التي يوحى بها العلم ، وفي المضطربات الخطيرة الناجمة عن انتصار المدن العالمية الكبرى على الريف ، كالتقطاع الذرية ، وإفقار الارض (الزراعية) من سكانها ، والمركز الذي تحتله الصحافة المتقلبة في المجتمع ، وفي أزمة (محنة) المادية ومحنة الاشتراكية والحكومة البرلمانية ، ومركز الفرد ، وجهها لوجه من الدولة ، وفي معضلة الملكية الخاصة التي ترتبط بها مشكلة الزواج . ولنتأمل في الوقت ذاته في إحدى الحقائق التي تبدو في ظاهرها قد استقيت من ميدان مخالف تماماً لما ذكرت ، في حقيقة العمل الضخم الذي أنجز في حقل السيكلولوجية الجماعية ، وعالج أصول الخرافة والفن والأديان والفكر ، ولم يعالجها علاوة على ذلك ، بوجهة نظر مثالية ، بل إنما عالجها بوجهة نظر مورفولوجية ، حازمة . وفي اعتقادي ان كل سؤال من هذه الاسئلة كان في حقيقته يستهدف الاتجاه ذاته الذي استهدفه غيره من الاسئلة الأخرى ، وأعني بقولي هذا ، أنه كان يتجه نحو حل تلك الأحجية الواحدة للتاريخ ، والتي لم يقدر لها أبداً أن تتضح وضوحاً كافياً للوعي البشري .

فالهام التي تجابه الرجال ، هي ليست ، كما يظن ، مهام غفيرة متعددة لا نهاية لها ، بل إنما هي في الواقع المهمة نفسها ، وكل واحد من هؤلاء الرجال كان يشك في أن الأمر هو على ما ذكرت ، ولكن لم يستطع أي واحد منهم نتيجة لنظرته الضيقة ، أن يرى الحل الوحيد والمفهوم لها ، ومع هذا فإن هذا الحل كان يعرض نفسه منذ عصر نيتشه ، نيتشه نفسه الذي تناول جميع هذه المشكلات بالبحث ، ولكن لم يجرأ نتيجة لرومانتيكيته ، على تجاهة الحقيقة الصارمة وجهها لوجه ، ولكن هنا تكمن بالتأكيد الضرورة الباطنية لما ادعوه بمقيدة الأخذ بالأصل ، وكان على هذه المقيدة أن تبرز ، وهي لا تستطيع أن تبرز إلا في هذا الوقت ، إن شكتنا فيها لا يمثل أبداً هجوماً عليها ، بل إنما يمثل بالأحرى تمحيصنا لأصل افكارنا واعمالنا والتحقق منه .

وشكنا لا ينبغي بل انما ثبتت جميع تلك المباحث والاعمال التي أنجزتها الأجيال الماضية ، وهو لذلك متم لجميع تلك النزعات التي تعيش حقاً ، والتي يصادفها شكنا في الأجواء الخاصة ، بغض النظر عما قد يكون لها من أهداف .

وهنا ، وقبل كل شيء ، يكشف لنا تمارض التاريخ والطبيعة عن ذاته ، والذي بواسطته وحده فقط نستطيع إدراك جوهر الاول . (تمارض التاريخ) وكما سبق لي أن قلت فيما تقدم ، ان الانسان بوصفه عضواً ومثلاً للعالم ، هو ليس فقط عضواً في جسد الطبيعة ، بل انما هو أيضاً عضو في التاريخ ، الذي يشكل في الواقع كونا (Cosmos) ثانياً يختلف في تركيبه وملاحه (عن الطبيعة) والذي أهل إهمالاً كلياً من قبل الميتافيزيقيين الذين كرسوا كل جهودهم لدراسة موضوع الطبيعة . إن الذي دفعني في الواقع إلى التأمل في هذا الموضوع من مواضيع وعينا للعالم ، هو مشاهدي المؤرخين المعاصرين وهم يعمهون ويدورون حول الحوادث المحسوسة والاشياء الجارية ، ويمتقدون مع ذلك بانهم قد ادركوا التاريخ « وعرفوا جريانه » وصيرورته نفسها . وهذا الهوى مألوف لدى كل من ينطلق من العقل والمعرفة ضد الادراك المميز البديهي مثلاً .

وهذا الهوى كان منذ طويل زمن ، مصدرراً لحيرة « الايليين »^(١) وارثباكهم ، وخاصة لمذهبهم القائل بان المعرفة عاجزة عن انتاج فكرة الصيرورة ، وانه لا يوجد هناك سوى كائن ، أو شيء قد أصبح ، وبكلمات أخرى ، فانه كان يُنظر الى التاريخ « كطبيعة » Nature (بالمفهوم الموضوعي للفيزيائيين) وكان يعالج على هذا الاساس ، (التاريخ كطبيعة) والى هذا الاساس يتوجب علينا أن نرد الخطأ الأليم في تطبيق مبادئ العلة والقانون والمتناهية (وهي هيكل هذا الكائن المتحجر) على صورة الحوادث ، انهم يزعمون أن الحضارة الانسانية قد وجدت كما وجدت الكهرباء .

(١) مدرسة يونانية في الفلسفة قامت في القرن السادس قبل الميلاد وكانت تؤمن بوحدة الكائن وبعدم حقيقة وجود الحركة والتبديل .
المترجم

قوة مجاذب المادة ، وانها لذلك تخضع للتحليل وفق الطريق نفسها التي تخضع لها هاتيك ، وقد اتخذت عادات الباحثين العلميين كمثل يحتذى ، وإذا ما سأل بين حين وآخر طالب ما عما كانت ماهية الوطني أو الاسلامي ، أو المدني ، منذئذ لم يشغل أحد نفسه في الاستفسار عن الاسباب التي جعلت نماذج لشيء ما حيي تتبدى بالضرورة آنذاك وهناك ، في ذاك الشكل الذي اتخذته ومن أجل تلك الحقبة الزمنية بالذات . وكان المؤرخون يقنعون كلما صادفوا اوجه الشبه العديدة بين ظواهر تاريخية مستقلة كل واحدة منها عن الأخرى وذات مميزات خاصة ، فكانوا يدونونها ويضيفون عليها المحواشي الذاتية ، ومن أعاجيب الصدف أنهم يرتفعون بمجزرة « رودس » الى مصاف « بندقية العصر القديم » ويضيفون على نابليون شرف كونه « الاسكندر المعاصر » أو شبيهه ، ومع هذا فان هذه هي الحالات التي دفعت بمشكلة القدر الى مسرح الفكر ، وجملت منها المشكلة الحقيقية للتاريخ (مثلا مشكلة الزمن) والتي يتوجب ان تعالج بكل جدية واهتمام ممكنين وأنت تدرج من الوجهة العلمية في علم الفراسة كي تكتشف أية ضرورة ، عيقت تعيننا غريبا ، وكاملة الغرابة عن المسبب . تعيش وجودها بممارسة وعملاً .

إن هذه الظاهرة بالذات تعرض بالضرورة أحجية غيبية (ميتافيزيقية) وان الوقت التي حدثت فيه لم يكن ابداً إلا الوقت السديد المناسب ، وانه لا يزال امامنا أن نكتشف الترابط الداخلي الحي (منفصلاً عن لا عضويته وقانون ترابطه الطبيعي) الذي يوجد داخل صورة العالم والذي لا يشع من خلال أي شيء أقل من كامل الانسان وليس من عضوه الواعي فقط على حد تعبير « كنت » وان الظاهرة ليست مجرد واقعة للفهم ، بل انما هي ايضاً تعبير روحي ، وانها ليست مجرد موضوع بل انما هي رمز ايضاً . وليكن رمزاً لامعى ابداعات الدين أو الفن ، أو رمزاً لائقه حوادث الحياة اليومية ، فكل هذه الاشياء كانت تحتل شيئاً جديداً من وجهة النظر الفلسفية .

وهكذا أصبحت في النهاية أرى الحل واضحاً أمام ناظري ، ومائلاً في

خطوط عريضة هائلة تركبها روح ضرورة باطنية كاملة، حلا يشتق من مبدأ وحيد، ومع أنه قابل للكشف عنه، لكنه لم يكتشف ابداً. حل كانت يطاردني منذ صباي، يشدني إليه ويعذبني إذ يستثير في الشعور بوجوده وبضرورة مهاجمته، ومع ذلك يتحداني كي أمسك به وانتزعه انتزاعاً، ولهذا ونتيجة لنوبة عرضية، انتابني منذ البدء، قمت بوضع هذا المؤلف عامداً فيه الى تقديم تعبير وقي عن صورة العالم الجديد. وكما أعرف، أن هذا الكتاب مثقل بالأخطاء شأن كل محاولة أولى لكاتب، وانه غير كامل وأنه بالتأكيد غير خالٍ من الترنج وعدم الثبات على الرأي، ومع ذلك كله فاني راسخ الفناعة من أنه يحتوي على قواعد فكرة غير قابلة للدحض، فكرة إذا ما 'عبر' عنها بوضوح، فمئذئذٍ ستقبل دون ما نقاش أو جدل.

فإذا ما كان الآن الموضوع الأضيق، هو تحليل المخطاط الحضارة الغربية الذي أخذ ينتشر في طول الأرض وعرضها، ومع ذلك فإن الموضوع الذي هو قيد الدرس هو موضوع تطور فلسفة، وتطور منهاج فعال خاص بها، وهو موضوع يجب أن يخضع للامتحان الآن، مثل منهاج المقارنة المورفولوجية في تاريخ العالم، أقول إذا ما كان هذا الموضوع الأضيق، فإن هذا المؤلف ينقسم بداهة الى قسمين. القسم الاول يبحث في الشكل (Form) والواقعة (Actuality). ويبدأ من لغة-الشكل، شكل الحضارات العظمى، ويحاول أن يفحص ليعتبر عن أعماق أصولها وهذا يزود نفسه بقاعدة العلم الرمزية. اما القسم الثاني وهو يبحث في المراثيات التاريخية العالمية، فانما يبدأ بمحقات الحياة الواقعية، ومن الممارسة التاريخية التي تقوم بها البشرية الأرفع رتبة، والتي تبحث للحصول على معرفة جوهر الخبرة التاريخية، الذي نستطيع بواسطته أن ندبر أمر تكون مستقبلنا الخاص. إن اللوائح المرفقة بهذا الكتاب تستعرض استعراضاً عاماً ما وصلت إليه أبحاثنا من نتائج، وقد تعطي في الوقت نفسه انطباعاتاً عن خصوصية هذا المنهاج الجديد ومدهاء.

الفصل الثاني

مفهوم الأرقام

- ١ -

أرى لزماً علي أن ألفت النظر إلى بعض المصطلحات الرئيسية ، كما هي مستعملة في هذا المؤلف ، وهي مصطلحات ذات مدلول صارمة وفي بعض الحالات جديدة . ومع أن المحتوى الغني ، (الميتافيزيقي) لهذه المصطلحات يصبح بالتدرج جلياً واضحاً ، وذلك حين تتبع مجرى التفكير^(١) ، ولكن بالرغم من هذا ، فإنه يتوجب علينا أن نوضح ، من مستهل البداية ، المفرد الصحيح الذي يجب أن ينسب إليها ، ايضاحاً بحيث لا يحتتمل معه أي سوء فهم أو تأويل .

إن التميز الشائع ، (وهذا ما يحدث في الفلسفة ايضاً) بين « الكائن » (Being) والصيرورة (Becoming) يبدو أنه يخطئ النقطة الاساسية في التعارض الذي يريد أن يعبر عنه . إن صيرورة لا نهاية لها (عملاً ووقائع)

(١) لاحظ التفكير لا الفكر - المترجم .

يفكر بها على أساس أنها حالة أيضا (كما هي الحال مثلا في التصورات الفيزيائية، كالتحرك^(١)، المطرد، وحال الحركة وفي الفرضيات المتعلقة بنظرية^(٢) مسببات حركة الفنازات) ولذلك فإنها تصنف في مرتبة الكائنات . ومن جهة أخرى وبسبب النتائج التي نحصل عليها ، بالواقع ، بواسطة وعينا ودخله فباستطاعتنا أن نميز متفقين بذلك وغوتيه عناصر نهائية هي في مجرى الصيرورة وعناصر أخرى هي في الصير (The Become)^(٣) وفي جميع الحالات ، ومع أن الجوهر الفرد (Atom) الانساني قد يقع خارج نطاق قوى إدراكنا المجرد ، فإن مجرد الشعور الواضح الآتي بهذا التعارض (وهو شعور أساسي ومنتشر في كامل وعينا) يشكل أول شيء من الأشياء الأولية ، والتي نتوصل الى إدراكها . ولهذا يتبع بالضرورة التقرير ان الشيء في الصير ، هو دائما مبني على الصيرورة وليس العكس .

ثم إنني أميز في هاتين الكلمتين : الخالص ، والغريب ، (Proper, alien) ، هاتين الحقيقتين الرئيسيتين من حقائق الوعي ، والتين يدركما جميع من هم في حالة اليقظة (وليس في الحلم) إدراكا مريعا ويقتنمون بها قناعة باطنية فورية ، دون أن تكون هناك حاجة او احتمال لتحديد دقيق آخر . أما العنصر المدعو بالغريب ، فإنما دائما يرتبط على صورة ما بالحقيقة الرئيسية التي يعبر عنها بمصطلح « إدراك المحسوسات » مثلا كالعالم الخارجي ، او الحياة الحسية . ولقد قام عظماء المفكرين باخضاع جميع ما سبحانه به الله من قوى تصور لمهمة التعبير عن هذا الارتباط ، تعبيراً يزداد ، كلما استرسوا فيه ، عنفاً وقفاظة ، يساعدهم على ذلك تصنيف صادر عن نصف بدئية ، كتصنيفهم

(١) لاحظ التحرك لا الحركة .

(٢) مسبب الحركة ، Kinetic

(٣) رأينا ان نترجم (The Become) الصير والصير قد اعطت المعاجم الفلسفية التفسير

التالي له :

الزور من حال الى حال ، ومن وضع حال الى آخر ، وذلك بواسطة اكتسابها ، او حصولها على صفات ومؤملات او مادة اضافية ، او طابع جديد - المترجم .

التالي : الظواهر ، والأشياء في ذاتها ، أو « العالم كإرادة والعالم كفكرة » أو « الأنا » (Ego) « والأنا » (Non-Ego) ، وهكذا كله بالرغم من أن القوى الانسانية في حقل المعرفة الصحيحة غير كافية لإنجاز هذه المهمة^(١) .

وكذلك العنصر الخاص (Proper) الذي تكتنفه الحقيقة الرئيسية المعروفة بالشعور مثلاً : (الحياة الباطنية) وهذا الشعور يتبدى من خلال نهج ما صميمي ثابت يتحدى بدوره التحليل بنهاج الفكر المجرد .

ثم إنني أميز ثانية ، بين النفس^(٢) (Soul) والعالم ووجود هذا التعارض بينها مطابق مع حقيقة الوعي الانساني اليقظ : (Waking consciousness)

وهناك درجات للتعارض في سلمي الوضوح والظلمة ، لذلك هناك مراتب للوعي وللروحانية ، والحياة . وتتضد معرفة الشعور هذه الدرجات وال مراتب ، مع أن هذه المعرفة معرفة خاملة ، لكن نوراً باطنياً يغمرها في بعض الاحيان ، وهي خاصة مميزة للانسان البدائي وللطفل (وايضاً لتلك اللحظات من الوعي الديني والفني ، والتي يتناقص حدودها كلما تقدمت الحضارة في العمر) وحتى للظلمة واليقظة في ارفع مراتبها ، والتين تتجليان مثلاً في فكرتي « كنت » و « تأبليون » ، اللذين أمست النفس والعالم بالنسبة إليها ذاتاً وموضوعاً .

إن هذا التركيب الأولي للوعي ، يوصفه حقيقة صادرة عن معرفة باطنية فورية ، غير قابل للتأثر بالتجزئة التصورية (تجزئة التصور (Concept) وكذلك هي أيضاً حال العنصرين (النفس والعالم) اللذين لا يمكن أن يميز بينهما أبداً ، إلا بالكلام وبصورة غير طبيعية ، وذلك لانهما متحدان اتحاداً

(١) يعني المؤلف بالمهمة : مهمة التعبير عن الارتباط بين العنصر الغريب وبين ادراك الحسوسات - المترجم .

(٢) مترجم كلف (Soul) بالنفس و (Spirit) بالروح .

دائماً ، ومتشابكاً أبدياً ، ويعرضان نفسيهما كوحدة وكل كامل . إن نقطة انطلاق المثالي بالفطرة في حقل فلسفة المعرفة والمنطق (Epistemology) تشابه تماماً نقطة انطلاق الواقعي بالفطرة . فالزعم القائل بأن النفس بالنسبة إلى العالم (أو العالم بالنسبة إلى النفس) هي بمثابة الأساس للبناء ، أو بمثابة السبب للنتيجة ، أو الأصل للمشتق ، أقول إن هذا الزعم لا يركز إلى أية قاعدة مهما كان شأنها من قواعد حقيقة الوعي المجردة . ولذلك فعندما يقوم منهاج فلسفي ليؤكد هذا العنصر (النفس) أو ذاك (العالم) ، فإن هذا المنهاج لا يطلعننا إلا على شخصية الفيلسوف القائل به ، ولهذا فإن كل ماله أهمية إنما هي أهمية « بيوغرافية » مجردة .

وبذلك عندما نعتبر الوعي اليقظ من حيث تركيبه ، أنه توتر المتناقضات ونلتبس له أو نطبق عليه تصورات الصيرورة وتصورات الشيء في الصير ، عندئذ نجد أن للكلمة « الحياة » مفهوماً كاملاً محددًا ، ونرى أن الحياة وثيقة الصلة بالصيرورة .

وباستطاعتنا أن نصف الصيرورة ، والصير بأنها الشكل الذي توجد فيه نتائج الحياة وحقائقها ، كل فيما يختص بها ، داخل الوعي اليقظ .

وبالنسبة إلى رجل في حالة يقظة ، فإن حياته الخاصة السائرة قدماً إلى الامام والمآلة ذاتها بذاتها ، تمرض نفسها من خلال عنصر الصيرورة داخل وعيه ، ويعقدونها أن تطلق على هذه الحقيقة اسم «الحاضر» وهذه الحقيقة تمتلك تلك الملكية الغامضة ، ملكية الاتجاه ، والتي حاول رجال اللغات المتقدمة عبثاً أن يسجنوها وأن يسبقوها عليها مفهوماً منطقياً بواسطة استعمال تلك الكلمة المبهمة ، « الزمن » .

ويتبع بالضرورة ، بما ورد أعلاه ، أن هناك صلة أساسية تشد الصير إلى الموت . ونحن إذا اعتبرنا الآن النفس (النفس كما 'يبحس' بها لا كما تصور تصورياً معقولاً) أنها هي الممكن ، واعتبرنا من جهة أخرى ، العالم ، أنه هو

الواقع (ولا يمكن لأي إنسان ذي حس باطني أن يخطئ في فهم مفهومها)
 نرَ أن الحياة هي الشكل الذي يتم فيه تحقق الممكن وضرورته واقعا .
 واستناداً إلى ملكة الاتجاه ، فإننا ندعو الممكن بالمستقبل ، والمتحقق واقعا
 بالماضي ، أما التحقق ذاته ، وهو مركز الثقل ولب مفهوم الحياة ، فإننا
 ندعوه بالحاضر . إن النفس هي الشيء الذي لا يزال من المتوجب تحقيقه ،
 أما العالم فهو الشيء المتحقق واقعا ، وأما الحياة فهي المستجزة والمحقة .
 وبهذه الطريقة نستطيع أن نخص تعابير اللحظة ، والمدة ، والتقدم ونحتوى
 الحياة ، والمهنة والمدى والمهدف ، وامتلاء الحياة وفراغها ، بفاهيمها
 الأكيدة التي سنحتاج إليها فيما بعد لفهم الظواهر التاريخية خاصة .

وأخيراً ، كما لا شك لاحظ القارئ ، أن كلتي التاريخ والطبيعة قد
 أعطيتا في هذا الكتاب مفهوماً محدداً غير مألوف في ذهنه من قبل وهاتان
 الكلمتان (التاريخ والطبيعة) تتضمنان الحالات الممكنة لإدراك كلية المعرفة
 وفهما (الصيرورة والصير ، الحياة والأشياء التي عشت) كصورة
 للعالم ، صورة واحدة متجانسة حسنة التنظيم تفيض روحانية ، صورة
 استمدت خطوطها ألوانها من الانطباع الجماعي ، غير القابل للتوزيع أو
 التقسيم ، وذلك تبعاً لهذا النهج أو ذاك وفقاً للصيرورة أو الصير للاتجاه
 (الزمن) أو الامتداد (الحيز) ، أقول إن فهمنا لهاتين الكلمتين على هذا
 الشكل هو العنصر الرئيسي . وليست القضية قضية كون عنصر الأول بديلاً
 للعنصر الآخر فالامكانات التي في حوزتنا لامتلاك « عالم خارجي » يعكس
 ويثبت وجودنا الخاص هي إمكانات لا يحددها العدد ، وهي بالغة في عدم
 تجانسها ، وتغايبها .

وما منظر العالم العضوي المجرد ، ومنظر العالم الميكانيكي المجرد أيضاً ،
 وذلك بكل ما تعنيه هذه الكلمة (سوى العضوين النهائيين في السلسلة .
 فالرجل البدائي (وذلك إلى أحط درجة يبلغها تصورنا لوعيه اليقظ) والطفل
 (كما نستطيع أن نذكر) لا يستطيعان أن يريا أو يدركا هذه الإمكانات

(إمكانات امتلاك عالم خارجي) إدراكاً كاملاً . وتمثل إحدى حالات الوعي الاعلى للعالم في امتلاك اللغة ، ولا نغني باللغة مجرد النطق البشري ، لكننا نغني بها اللغة الحضارية ، ولا وجود لمثل هذه اللغة بالنسبة الى الرجل البدائي وهي موجودة لكنها ليست بمتناول اليد بالنسبة الى الطفل .
وبكلمات أخرى أقول بأن كلاً من الطفل والرجل البدائي هما مجردان من أي تصور واضح 'ميز للعالم' ، ولا شك أن لدى كل منهما لغة (عن العالم) ولكنها لا يتمتعان بمعرفة حقيقية بالتاريخ والطبيعة . وذلك بسبب كونها متحدتين اتحاداً جد وثيق مع مركب التاريخ والطبيعة ، وهما (أي الطفل والرجل البدائي) لا يملكان أية حضارة . ومن الآن فصاعداً فإن هذه الكلمة (الحضارة) قد أعطيت مفهوماً إيجابياً ذا أهمية ، تبلغ اهمى درجات الأهمية ، وهي ستواظب على أهميتها منذ الآن فصاعداً حين استعمالنا لها .

وقد شئنا ، بالطريقة ذاتها ، أن نغني بالنفس كمكن ، وبالعالم كواقع ، وهذا نستطيع أن نفرق بين الحضارة الممكنة والحضارة الواقعية ، فثلاً إن الحضارة هي فكرة في الوجود (in existence) ، وهي بمثابة الجسد لهذه الفكرة ، جسد كل ما هو منظور ومحسوس ومدرك من تعابيرها ، كالأعمال ، والآراء ، والدين ، والدولة ، والفنون ، والعلوم ، والشعوب ، والمدن والاقتصاد ، والأشكال الاجتماعية ، والنطق ، والقوانين والمعدات ، والطبائع وخطوط الوجه والأزياء . إن التاريخ الاعلى بوصفه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة الممكنة في مجرى التحقق . ويجب ألا يغرب عن بالنا ، القول أن هذه الاحتميات الأساسية للمعنى هي في معظمها غير قابلة للتخصيص او التعريف او البرهان ، ويتوجب علينا إدراك مفهومها الأعرق بواسطة الشعور والخبرة البدنية . وهناك تمييز قلما فهم أو أدرك ، وأعني به التمييز بين الخبرة كما مورست وعيشت ، وبين الخبرة كما كُدرست ، وهناك فرق بين الثقة الفورية المتجلية في مختلف الأنواع المتدفقة من البدنية ، كالفيض ، والالهام ، وملكة

(١) للترجم

المميز الفنية ، وتجربة الحياة ، وقوة الجذاب الانسان نحو العلاء ، (وخيال غوثيه المدرك) ، أقول هناك فرق بين الثقة الفورية من جهة وبين نتائج الإجراء العقلي والخبرة الفنية (Technical) من جهة أخرى. فالأولى تُعرف بواسطة المباشرة والصور والرمز ، بينما تعرف الثانية عن طريق القاعدة والقانون والمنهاج .

إن الشيء في مجرى التحول يُختبر بالدرس ، (وبالفعل كما سنرى فيما بعد ، ان مفهوم الشيء الذي أتم عملية تحوله ، ينطبق ، بالنسبة الى العقل البشري ، على مفهوم عمل مكتمل مُنجز من اعمال المعرفة ، بينما أننا لا نستطيع أن نُختبر ، من جهة أخرى ، الشيء في مجرى الصيرورة ، إلا إذا عشناه وأشعرنا به فهم عاجز عن التعبير عنه . وعلى هذه القاعدة يرتكز ما ندعوه « بمعرفة الانسان » والحق ان فهم التاريخ يتوجب معرفة بشرية سامية فالعين التي تستطيع أن تنظر الى اعماق نفس غريبة عنها ، لا تدن باي فضل لمنهاج البحث عن المعرفة الذي يتضمنه الكتاب المعروف باسم نقد العقل الجرد^(١) ، ومع هذا كلما ازدادت الصورة التاريخية وضوحاً وجلاءً ، تزداد غموضاً بالنسبة الى العين الأخرى (التي لا تستطيع أن تنظر الى اعماق نفس غريبة عنها - المترجم) إن ميكانيكية صورة مجردة للطبيعة ، كما هي حال صورة عالم نيوتن وكنت ، تعرف وتُدرك وتُشرح بواسطة قوانين ومعادلات ، وأخيراً تُختزل في منهاج ، أما التركيب العضوي لصورة التاريخ الحقيقية ، لصورة عالم بلوتونيوس ودانتي وجيوردانو برونو، فانما يُرى (التركيب العضوي) بالبدنية وبالخبرة الباطنية ويدرك كشكل او رمز، ثم يترجم أخيراً الى مفاهيم شعرية او فنية . إن الصورة التي رسمها « غوثيه » للطبيعة الحية ، هي صورة لتاريخ العالم .

(١) المؤلف الفلسفي الشهير الذي وضعه الفيلسوف الالمانى « عمانوئيل كنت » - المترجم -

رغبة مني في ابضاح الوسيلة التي تعتمد النفس إليها ، في سمعها إلى تحقيق ذاتها في صورة عالمها الخارجي (وحباً مني بأن أرى أن الحضارة مهما نأت بها مراحل حال التحول ، فانها قادرة على التعبير وتصوير فكرة ما عن الوجود البشري ، لذلك كله اخترت الرقم (Number) ، وهو العنصر الاول الذي تركّز عليه كل الرياضيات ، موضوعاً للدراسة في هذا الفصل . ولقد تعمّدت العمل لأن الرياضيات التي هي في اعماقها بمنناول فهم قلة القلة من الناس ، تحتل مركزاً خاصاً 'مميزاً' بين إبداعات العقل . وهي علم من اشد انواع العلم قسوة وصرامة ، شبيهة في ذلك بالمتطرق ، لكنها أيسر إدراكاً واكثر إمتلاء منه ، وهي فن أصيل ، يسير جنباً الى جنب وفن النحت والموسيقى . ولما كانت الرياضيات تحتاج إلى توجيه الوحي والالهام وتتطور تحت تأثير مصطلحات عظمى للشكل ، لذلك فانها هي ، أخيراً ، " غيب " (ميتافيزيقا) من ارفع درجات الغيب ، كما اثبت لنا ذلك افلاطون وليبناتز .

ولقد كان يرافق نحو كل فلسفة نحو الرياضيات الخاصة بها ، وما الرقم إلا رمز للضرورة السببية . وهي ك مفهوم « الله » ، تتضمن المعنى النهائي للعالم كطبيعة ، لذلك فاننا نستطيع أن ننتع وجود الارقام بغموض الصوفية . ولقد أحس باثرها الفكر الديني لكل حضارة .

وكما أن جميع الاشياء في مجرى الصيرورة ، تمتلك ملكة ، الجاه (لا يتبدل او يتغير او يُقلب) ، فان جميع الأشياء في مجرى الصير تمتلك ملكة الامتداد (Extension) وهاتان الكلمتان محوزتان على رضى ظاهر ، نتيجة " لذلك التمييز المصطنع فقط الذي نستطيع أن نقوم به . إن السر الحقيقي الكامن وراء جميع الاشياء في الصير ، وهي اشياء واقعية امتدت

اتساعاً ومادة . أقول إن هذا السر يتجسد في الرقم الرياضي حيناً يقابل بالرقم التسلسلي للتاريخ . إن الرقم الرياضي يحتوي داخل لب جوهرة ، على تصور لتعيين آلي للحدود ، ولذلك فإن الرقم من هذه الناحية مشابه للكلمة حيث إنه في الواقع يعبر ويدل ويحدد لعالم الانطباعات . والحق أن أعنى أعماق مغزى الرقم يستعصي على إدراكنا وتعبيرنا ، لكن الرقم الحقيقي الذي يتعامل به الرياضي ، من عدد ومعادلة وإشارة ورسم بياني ، وزبدة القول ، إن إشارة الرقم التي يفكر أو ينطق أو يكتب بها هي (كالكلمة المستعملة في موضعها) منذ البدء رمزاً لهذه الاعماق ، وهي شيء ما في متناول خيال وإدراك العين الباطنية والخارجية ، حيث تستطيع أن تقبل بها (إشارة الرقم) كخطوط فاصلة وحدود .

إن أصل الرقم يشابه أصل الحرافة . إن الرجل البدائي يرتفع بالانطباعات الطبيعية غير القابلة للتعرف أو التحديد (أو الغريبة حسب اصطلاحنا عليه) فيجعل منها آلهة ، ثم يعود في الوقت نفسه ليسجنها داخل اسم يحددها .

وهذه هي حال الأرقام أيضاً ، فإنها شيء ما يستحوذ ويطبع الانطباعات الطبيعية بإشاراته ، وبواسطة الأسماء والأرقام يستطيع الإدراك البشري أن يستحصل على القوة التي تمكنه من السيطرة على العالم . وزبدة القول إن لغة الأرقام للرياضيات ، تتشابه وصرف اللغة ونحوها ، من حيث التركيب . وليس المنطق سوى أحد أنواع الرياضيات والعكس بالعكس .

ونتيجة لذلك فإن الرجال يهدفون من وراء جميع الأعمال الذهنية الملزمة للرقم الرياضي ، (كالقياس والعد والرسم والوزن والتقسيم) ، إلى تحديد الممتد والمتسع بكلمات أيضاً ، مثلاً أن ينضدوها في بدايات واستنتاجات ونظريات ومناهج ، وبواسطة أعمال من هذا النوع فقط (التي قد تكون متعمدة أو غير متعمدة) ، يستطيع الإنسان اليقظ أن يبدأ باستعمال الأرقام استعمالاً منهاجياً كي يحدد المواضيع والملكيات والعلاقات والاختلافات والوحدات وصيغ الجمع ، وزبدة القول أنه يستطيع أن يحدد تركيب صورة العالم الذي

يخس بضروته ورسوخ قدمه ويدعوه بالطبيعة ودرسه . إن الطبيعة هي ما 'يعدّ' ويحسب ، بينما أن التاريخ هو تراكم لما ليس له أي ارتباط بالرياضيات ، ومن هنا تنشأ الصحة الرياضية لقوانين الطبيعة « وصحة قول غاليلو ، المذهل والقاتل إن الطبيعة قد كتبت بلغة رياضية ، وصحة الحقيقة التي أكدها « كنت » حيناً قال ، إن إمكانات العلوم الطبيعية الصحيحة تصل إلى الحدود التي تسمح لها الرياضيات التطبيقية بالوصول إليها . ففي الرقم إذن ، بوصفه إشارة لحد مكتمل واضح « يوجد جوهر كل ما هو واقعي ، وما هو معروف ومعد ، لتحقيق فجأة . وقد استطاع فيثاغوروس وآخرون معنيون غيره ، أن يروه (الجوهر) بثقة باطنية وبيداهة دينية حقيقية . ومع هذا فالرياضيات ، (وأعني بها المقدرة على التفكير العملي بواسطة الأرقام) يجب ألا يخلط بينها وبين تلك الرياضيات العلمية البالغة الضيق إذا ما قورنت بتلك ، وأعني بذلك نظرية الأرقام من خلال المحاضرة والمقالة . إن الرؤيا والفكر الرياضيَّين اللتين تتضمنهما حضارة ما قد عرضنا عرضاً غير كاف في رياضياتهما المكتوبة ، شأنها في ذلك شأن ما لاقتته رؤياها وفكرها الفلاسفيان من عرض على أيدي كتاب المقالة . إن الرقم ينبع من نبع له منافذ أخرى ، ولذلك فالتناجد في بدء كل حضارة نهجاً معمارياً مبتدلاً ومهجوراً لقدمه ، والذي كان بالإمكان أن يُسمى ويبحث ، نهجاً هندسياً في حالات أخرى ، كما يدعى النهج الإغريقي القديم . وهناك عنصر رياضي واضح ومشترك بين النهج المعماري الكلاسيكي في القرن العاشر قبل الميلاد وبين النهج المعماري لبناء الهياكل المصرية في عهد الأسرة الرابعة ، هذا النهج الذي اعتمد المطلق في الخط المستقيم والزوايا القائمة ، بين الرسوم المحفورة على التوابيت الحجرية للمسيحيين الأولين ، وبين المباني والزخرفة الرومانية وهنا ، كل خط ، وكل صورة لإنسان أو حيوان تعمد فأقشوها الاعتماد عن التقليد ، تكشف فكراً رقيقاً صوفياً يرتبط ارتباطاً مباشراً بغموض الموت . (أقصى الأمور) .

إن الكندراتيات الغوطية والهياكل « الدورية » هي رياضيات منقوشة

على حجر . ولا شك أن فيثاغوروس كان اول من ادرك الرقم ادراكا علميا بوصفه مبدأ لنظام العالم ومبدأ للأشياء المدركة قياساً وحجماً ، قانوناً واهمية ، ولكن حتى ما قبل فيثاغوروس ، وجد الرقم وسيلة للتعبير عنه ، بوصفه جلباباً نبيلاً مشرقاً لوحدة مادية حية ، أقول وجد ، في النظام الصارم الذي نحتت وفقه التائيل « الدورية » وانتظمت تبعاً له الاعمدة « الدورية » . إن الفنون العظمى أحدها ومجموعها ، هي صيغ تترجم بواسطة الحدود المرتكزة الى الرقم (قلنتأمل مثلا تمثيل الابعاد في اللوحة الزيتية) .

إن هبة (منحة) رياضية سامية قد تثمر وتبلغ اعلى درجات المعرفة بالذات في المجالات الفنية ، دون أن تحتاج إلى أي علم رياضي مها كان نوعه او شكله .

وفي وجود مثل هذا الاحساس الجبار بالرقم الذي نلسه حتى في المملكة القديمة ^(١) (المصرية) والذي نشهده في أبعاد هياكل الاهرامات وفي تحديد فن البناء وفي نظام الرقابة على المياه وفي الادارات العامة (تاهيك عن ذكر التقويم (Calender) ؛ أقول في وجود مثل هذا الاحساس الجبار بالرقم ، لن يصير بالتأكيد أحد على الرأي القائل بأن علم الحساب التافه الذي وضعه « أحميس » في عهد الأمبراطورية الجديدة يمثل المستوى الذي بلغته الرياضيات المصرية . إن سكان استراليا الاصليين ، وهم من الوجهة الفكرية غارقون في البدائية ، يملكون غريزة رياضية (او بالأحرى يملكون قوة التفكير بواسطة الرقم مع أنهم لا يستطيعون أن يعبروا عنها بواسطة الإشارة او الكلمة) وهم فيما يتعلق بترجمة المدى (Space) المجرد ، ارفع شأنًا بكثير من اليونان . فاكشفهم « البوميرانج » لا يمكن إلا أن يرد إلى قمتهم بحسب تأكيد واتق بالرقم ، حس يبلو مرتبة يتوجب علينا أن نعتبرها من مراتب الهندسة

(١) يعني شبنجزل للمملكة القديمة : المملكة المصرية ابتداء من الاسرة الاولى الى الرابعة .
والحق أن بناء الاهرامات بدأ بالاسرة الرابعة

العالية ، وتبعاً لذلك ، فانهم يمتلكون هبة تتدفق بطقوس رسمية باللغة التعقيد ،
والفهم من الظلال الجميلة الناعمة للتعبير عن مراتب المطابقة ، ما تعجز
الحضارات الارقى عن اظهار مثل لها .

وهنا تطل علينا الماثلة برأسها من جديد ، الماثلة بين الرياضيات «اليوقليدية»
(نسبة إلى يوقليد) وبين انعدام أي شعور ، أكان بالحياة الرسمية العامة ،
أم بالتوحيد ، لدى الفرد اليوناني في العصر « البركليسي » (نسبة لبركليس)
بينما أننا نرى أن المنهج « البروكي » ^(١) يختلف اختلافاً كلياً عن المنهج
الكلاسيكي حيث يقدم إلينا رياضيات تحليل الاتساع ، الماثلة في مباني بلاط
فرساي ، ونظام دولة يستند إلى العلائق السلالية الملكية . (نسبة إلى
السلالة (dynastic) إن طراز النفس هو الذي يتبدى في عالم الأرقام . ولذلك
فإن عالم الأرقام يحتوي على شيء أكثر من العلم (Science) .

- ٣ -

ونتيجة لما ذكرت ، تتبع حقيقة ذات أهمية حاسمة ، كانت حتى الآن
مخفية عن أنظار الرياضيين أنفسهم هي :

لا يوجد ولا يمكن أن يوجد رقم ^(٢) كهذا . فهناك عوالم رقم متعددة ،
كما أن هناك حضارات متعددة ، ونحن نجد أن هناك انماطاً (طرازات)
هندية وعربية وكلاسيكية وغربية من الفكر الرياضي ، ولكل نمط مما
ذكرت طراز رقم يلائمه ويطابقه ، ولكل طراز مميزات أساسية تجعله فريداً
في نوعه ، وهو تعبير عن إحساس معين محدد مميز ، وهو أيضاً رمز ذو
صحة وشرعية معيّنين محددتين ، رمز صالح للتحديد العلمي ، وهو أيضاً

(١) منهج في الهندسة والفن مورس إيتداه من عام ١٥٥٠ حتى نهاية القرن الثامن عشر
تقريباً ، وقد تميز بإيجاده رسم ونقش الاشكال المحدودة والنتحية وبناء الأقواس - المترجم -
(٢) ان المؤلف يعني أنه لا يمكن أن يوجد رقم يسجن داخل علم تأخذ به كل الحضارات
والأمم والشعوب - المترجم .

مبدأ ينظم الصبر ، (The become) الذي يعكس الجوهر المركز لنفس واحدة وواحدة فقط ، مثلاً نفس تلك الحضارة التي هي موضوع البحث بالذات . ونتيجة لما ورد فهناك عدد من الرياضيات يتجاوز الواحد عدداً .

وبما لا شك فيه أن التركيب الباطني للهندسة اليوقليدية ، هو تركيب يختلف كلياً عن التركيب « الكارتي »^(١) زد على ذلك أن تحليل أرخميدس هو تحليل « غاوس » (عالم رياضي ألماني - المترجم) والمغايرة بينها لا تتمثل فقط في الشكل المادي والبدنية والمنهاج ، بل إنما تتمثل قبل كل شيء في الجوهر ، في المفهوم الجوهري الإلزامي للرقم بالنسبة إلى كل منها (أرخميدس و غاوس) والذي يعمد كل منها إلى استنباط مفهومه الخاص به وإيضاحه .

إن هذا الرقم ، وهو الاقن الذي استطنعنا داخله أرت نجعل الظاهرات تفسر نفسها بنفسها ، وبذلك أصبح كل « الطبيعة » أو العالم الممتد سجيناً داخل الحدود المعينة له ، ومطوعاً للنمط الرياضي الخاص به . اقول إن هذا الرقم ليس مشتركاً بين جميع أمم الجنس البشري وشعوبه ، لكنه محدد في كل حالة لخاص بنوع واحد من الجنس البشري .

إن الطراز الذي يتجسد وجوداً ، أية وحدة رياضية من الرياضيات ، يعتمد كلياً على الحضارة التي يضرب جذوره فيها ، أو على ذاك النوع من الجنس البشري الذي يتأمله ويمعن فيه النظر ويتدبر أمره . إن النفس تستطيع أن تدفع بإمكاناتها الفطرية في مضمار التقدم العلمي ، وتستطيع أن توجهها لتوجيه هذه الإمكانيات لأرفع المستويات ، لكنها عاجزة كل العجز عن تبديلها . إن فكرة الهندسة « اليوقليدية » قد تحققت في العصر الأول من عصور الزخرفة الكلاسيكية ، أما الفكرة المتناهية في صغرها عن حساب التفاضل والتكامل (Calculus) فانما تجسدت في الأشكال المبكرة جداً من الهندسية

(١) « الكارتي » كلمة مشتقة من اسم الفيلسوف ديكارت ، وهي نظرة فلسفية في التمثل الأعل الذي كان هو التأكيد الرياضي في الظاهرات الميتافيزيقية ، والذي أكد الفارق بين الفكر والامتداد (العقل والمادة) - المترجم .

الغوطية ، وذلك قبل قرون سبقت ولادة الاوائل من العلماء الرياضيين لكل حضارة .

إن تجربة باطنية عميقة ، وهي البقطة الأصلية « للأنا » (Ego) والتي تحيل الطفل رجلاً ارقى وتشده الى مجتمع خضارته ، أقول إن مثل هذه التجربة تشير الى بداية الاحساس بالرقم ، شأنها في ذلك عند بداية التحسس باللغة .

وفقط عندما تخرج هذه المواضيع الى الوجود ، بالنسبة الى الوعي اليقظ ، اشياء محددة مميزة في العدد والتنوع ، عندئذٍ فقط تصبح الملكيات، والمبادئ، والضرورة السببية ، والنظام فيا يحيط بنا من عالم ، وشكل العالم ، وقوانين العالم (وذلك بالنسبة لما أنشئ واستقر ، وهو واقعا قد تحبك بين خيوطه وُرض وحكم رقيقا) عرضة للتعريف الصحيح . وفجأة يداخنا ايضا ضمن ما اورثناه سابق شعور مفاجيء يكاد يكون ميتافيزيقي الأصل ؛ شعور قلق ورعب ، ينبعث من المفهوم الاعمق للقياس والعد وال رسم والشكل . والان فان « كنت » قد صنف مجموع المعرفة البشرية في مركبين هما البداهة (a priori) وهي (على حد زعم كنت شرعية وصحيحة صعبة كونية) والتدرج (a posteriori) (وهو بزعمه اختباري ومتغير في تدرجه من حال الى حال) وقد صنف المعرفة الرياضية في المرتبة السابقة ، وبذلك تمكن دون ريب ، أن يتحقل الشعور الباطني القوي الى شكل تجريدي . ولكن ، بغض النظر عن الحقيقة (وهي تشاهد مرارا وتكرارا في الرياضيات والميكانيكا الحديثة) والمقررة أنه لا يوجد هناك أي تمييز صارم بين المركبين (البداهة والتدرج) كما ينص عليه المبدأ في الاصل دون قيد او شرط ، أقول لكن البداهة نفسها ، مع أنها بالتأكيد من أشد تصورات الفلسفة إلهاما ، هي تصور يشتمل ، على ما يبدو على مصاعب جسيمة ضخمة . و «كنت» يفترض (دون أن يحاول البرهان على ما يستعصي على البرهان تماما) الأمرين : عدم طروء أي تبدل على الشكل خلال مجموع عمليات النشاط الذهني ، وهوية الشكل بالنسبة الى جميع الناس . ونتيجة لذلك ، وبفضل التحيز الفكري الذي ساد

تلك المرحلة ، وذلك إذا ما تقاضينا عن تحيزه الخاص ، فان عنصرأ لا تحد أهميته قد طواه التجاهل بكل بساطة بين جناحيه . وأعني بهذا العنصر تبدل درجة هذه « الشرعية الكونية » المزعومة . ولا شك أن هناك طبائع جد واسعة في شرعيتها والتي هي (كما يبدو في اية حال) مستقلة عن الحضارة والقرن اللذين قد ينتسب إليهما الفرد المدرك . ولكن تسيير ، الى جانب هذه الطبائع ، ضرورة خاصة بالشكل ، ، تجعل من كل فكر الفرد المدرك بديهية ، ويخضع لها بسبب كونه منتسبا الى حضارته الخاصة وليس إلى حضارة غيرها .

وهنا أيضاً يطالعنا نوعان جد مختلفين للمحتوى الفكري للبداهة ، وإيجاد حد فاصل . ويميز بين هذين النوعين، وحتى لو قام الدليل على وجود هذا الحد ، إنما هو معضلة لا تطالها جميع إمكانيات المعرفة ولن تحل أبداً . وحتى الآن لم يجرأ أحد على الزعم بان التركيب الثابت المفترض للذهن هو وهم وبات التاريخ المنشور أمامنا يحتوي على أكثر من نمط واحد من المعرفة . ولكن يتوجب علينا ألا ننسى أن الاجماع على اشياء لم تصبح معضلات بمقد ، يفترض الوقوع في خطأ كوني ، كما يفترض تأكيد حقيقة كونية . حقاً إنه كان هناك دائماً شعور معين من الشك والغموض ، إلى درجة قد (يستطيع معها المرء أن يصل إلى التخمين الصحيح بواسطة اختلاف الفلاسفة فيما بينهم هذا الاختلاف الذي تكشفه كل لحظة يلقي بها الانسان على تاريخ الفلسفة . ولم ينشأ هذا الخلاف بسبب عدم كمال الذهن البشري ، او بسبب الثغرات التي مازالت تكتنف المعرفة المتكاملة ؛ وبكلمة أخرى ، لم ينجم هذا الخلاف عن نقص او عجز ، بل إنما تعود اسبابه كلها الى المصير والضرورة التاريخية ، وهذا القول يشكل اكتشافاً . ونحن لا نستطيع أن نتوصل إلى اكتساب الاستنتاجات عن الاشياء العميقة والنهائية ، إذا ما عمدنا إلى التأكيد على ماهو ثابت وراسخ ، بل إنما إذا ما درسنا المميزات والخصائص وأظهرنا المنطق الأساسي للخلافات وأميناه . ان المورفولوجيا الماهرة لاشكال المعرفة هي ما يتوجب على الفكر

الغربي أن يصل فيه ويحول .

- ٤ -

لو قدر للرياضيات أن تكون مجرد علم ، كالفلك أو التعدين ، لكأن بالامكان تحديد مادتها ، لكن هذا ما لم ولن يستطيعه الانسان . ونحن معشر سكان اوربا الغربية ، قد تقدم على استخدام تصورنا العلمي للرقم كي ننجز المهام ذاتها التي أشغل رياضيو أثينا وبغداد أنفسهم بها . ولكن الحقيقة تبقى ماثلة أمام أعيننا لتقرر أن الموضوع والقصد والمناهج لسمي "علمنا في أثينا وبغداد" كانت تختلف كلياً عن مثيلاتها الخاصة بنا . فلا يوجد هناك رياضة (Mathematic) (مفرد رياضيات ^(١)) بل انما هناك رياضيات . إن ما ندعوه « بتاريخ الرياضيات » ليس في الواقع سوى مجرد تحقق متتال لمثل أعلى واحد ثابت لا يتبدل أو يتغير ، وتاريخ الرياضيات يقع فعلاً تحت السطح المخادع للتاريخ ، وهو مركّب تجتمع فيه تطورات مستقلة تسيطر على ذواتها ، وهو عملية أبدية التكرار ، تستولد عوالم جديدة للشكل ، وتلائم تحولاتها وتطرح الدخيل منها ، مجرد قصة عضوية عن الازدهار والنضوج والذبول والموت داخل المرحلة المقررة لها . لذلك على الطالب ألا يسمح لاحد بخداعه . فلقد انبثقت رياضيات النفس الكلاسيكية من العدم . وعلى الروح الغربية المتجسدة تاريخياً ، والتي لا تزال تمتلك العلم الكلاسيكي (ظاهراً لا باطناً كشيء مكتسب) أن تكتسب الرياضيات الخاصة بها ، بواسطة ما يبدو في ظاهرها أنه تبديل وتفسير وتحسين ، بينما هو في الواقع هدم وتدمير ينزل بالمتهاجم « اليوقليدي » الغريب عنا غرابة جوهريّة مطلقة . ولقد كان فيثاغوروس العامل الرئيسي فيما طرأ على منهاج يوقليد من تبديل وتحسين ، بينما كان ديكارت العامل الاساسي في هدمه وتدميره ، ولكننا إذا ما تعمقنا في عملها نجد انها قاما بالعمل ذاته .

(١) الترجمة .

ان العلاقة بين لغة شكل الرياضيات وبين الفنون الرئيسية المتشابهة ، علاقة موجودة قائمة تكون بهذه الطريقة دون شك وريب . إن مزاج المفكر يختلف ، بالواقع ، اختلافاً كبيراً ومزاج الفنان ، لكن مناهج التعبير البلوعي اليقظ لكل منها ، هي في الباطن مناهج واحدة . إن حس الفنانين بالشكل من نحائين او رسامين او موسيقيين ، هو في جوهره ذو طبيعة رياضية ، وإن التنفيذ للمهم ذاته لعالم غير متناوٍ يعرض ذاته من خلال التحاليل الهندسية الصميمة (Projective) في القرن السابع عشر ، لينعش ويضعف في حيوية الموسيقى المعاصرة ويغمرها بالنور بتناغمها الذي ظهرته من فن النغم العميق (Bass) (والذي هندسه عالم الصوت) وليزود التصوير ببادئ علم المراتبات (وهو الهندسة المحسوسة لعالم الابعاد الذي حصرت معرفته بالقرب فقط) إن هذا التنفيذ للمهم هو ذاك الذي وصفه « غوته » إنها الفكرة التي يفهم بها فوراً الشكل في ميدان البدئية ؛ بينما لا يدركها العلم المجرد ، بل إنما يراقبها ويشرحها . إن الرياضيات تتعدى حدود المراقبة والتشريح ، وهي في اسمي لحظاتها ، تجدد طريقها إلى التجلي بواسطة الرؤيا لا التجريد ، ونحن مدينون لغوته أيضاً بهذا التقرير العميق حيناً قال : « إن الرياضي يبلغ مستوى الكمال عندما يشعر داخل نفسه بحال الحق »

ومن هذا القول يتضح لنا الترابط الوثيق الذي يشد سر الرقم إلى سر الابداع الفني ، وهكذا يحتل الرياضي بالفطرة مكانه إلى جانب عظماء مؤلفي الموسيقى البلوفونية وكبار ارباب الأزميل والفرشاة ، فهو يجاهد كما يجاهدون ، وعليه أن يجاهد كي يحقق النظام الأعظم لجميع الأشياء بواسطة إلباس رمز (Symbol) كي ينقله الى الرجل العادي الذي يسمع بصوت هذا النظام يدوي في باطنه ، لكنه لا يستطيع أن يمتلكه أو يستحوذ عليه . ان ميدان الرقم ، هو كيدان النغم والخط واللون ، لذلك يصبح صورة لعالم الشكل ، ولهذا السبب يصبح لكلمة « مبدع » في ميدان الرياضيات معنى اوسع من معناها في العلوم المجردة . ولقد كانت لنيوتن و « غاوس » و « ريمان » طبائع الفنانين ، ونحن نعرف

المفاجأة المذهلة التي دامت بها نظرياتهم العظمى عقولهم . ولقد قال « فابريستراس » الكهل: إن الرياضي الذي هو ليس في الوقت نفسه بعض شاعر لن يصبح أبداً رياضياً مليئاً .

إذن فالرياضيات هي فن ، وهي بوصفها فناً لها مناهجها ومراحل المناهج . وهي ليست كما يخال الرجل غير الخبير والفيلسوف (والفيلسوف رجل غير خبير) أنها غير قابلة للتبديل تبديلاً جوهرياً ، إذ أنها خاضعة كغيرها من الفنون بين مرحلة وأخرى لتبديلات غير ملحوظة . لذلك يجب ألا يعالج أبداً موضوع تطور الفنون العظمى دون إلقاء نظرة جانبية (وهي بالتأكيد لن تكون عقيمة) على الرياضيات المعاصرة .

ولم يحدث أبداً أن قام أحد ليتحرى من خلال الترابط الذي يشد التبدلات التي تطرأ على النظرية الموسيقية ، إلى تحليل اللانهائي ، أقول ليتحرى عن التفاصيل ويبحثها ، مع أن الجمالية (Aesthetics) قد تعلمت من هذه التفاصيل أكثر بكثير مما تعلم منها ما يُسمى « بعلم النفس » .

وبما قد يزيد في الإيضاح والكشف عن خفايا الأمور دراسة تاريخ تطور الآلات الموسيقية ، شريطة ألا يكون مكتوباً (كما هي حاله دائماً) من وجهة نظر فنية تعالج إنتاج الصوت ، بل يكون دراسة تستهدف القواعد الروحانية العميقة لالوان الانغم وآثارها ، إذ أنها كانت رغبة بلغت بها الشدة الحنين إلى إملاء فراغ لامتناه بواسطة الصوت الذي يصدر عنها . ولتقف قبالة المقيثارة والمزمار والقصة الكلاسيكية والطنبور العربي ، العائلتان الضخمتان من الآلات الموسيقية واعني بها عائلة لوحة المفاتيح كالارغن والبيانو والعائلة القوسية ، منذ مطلع العصور الفوطية .

إن تطور كلتا العائلتين روحانيا (ومن المحتمل أيضاً من وجهة النظر الفنية في أصولها) يعود إلى الشمال الكلتلي الجرمانى الممتد من ارلندا الى نهر « الفيزير » فنهر « السين » . « فالارغن » والكلافيكورد^(١) يعود فضل

(١) شبيه باليانو -- المترجم

صنعها الى انجلترا ، بينما أن الآلات القوسية وصلت الى اشكالها الحالية المعروفة في إيطاليا العليا وخلال المدة الواقعة بين عامي ١٤٨٠ و ١٥٣٠ ، بينما أن ألمانيا هي التي قامت بإدخال التحسينات على الارغن حتى أمسى تلك الآلة الجبارة التي نعرفها والتي لم يشهد لها تاريخ الموسيقى مثيلاً . إن عزف « باخ » العذب الطليق ، على الارغن ، والعزف عليه في عصره ، لن يكون أي شيء ، إذا لم يكن تحليلاً ، تحليلاً لعالم نفهم غريب واسع . وبالمثل ، إمثالاً لفكر الرقم الغربي ، ومعارضة لفكر الرقم الكلاسيكي ، فإن آلاتنا الموسيقية من وترية وهوائية قد تطورت جماعات جماعات ، ولم تتطور كل آلة بمفردها ، وقد سارت وفق نظام باطني كالت بوصلته هي الأصوات البشرية ذات الدرجات الأربع . إن تاريخ الملوقة (اوركسترا) الحديثة بكل ما فيها من اكتشافات جديدة ومن تحسينات طرأت على الآلات للقدمة ، هو بالواقع التاريخ الراعي لذاته ، لأحد عوالم الصوت ، عالم ، من المستطاع قماً أن يعبر عنه علاوة على ذلك ، بواسطة اشكال من التحليل الارقي .

- ٥ -

عندما وصلت ، قرابة عام ١٥٠٠ قبل المسيح ، دائرة فيثاغوروس الى الفكرة القائلة بان الرقم هو جوهر كل الاشياء ، فإن هذه النظرية لا تقل خطوة من خطوات الرياضيات في طريق التقدم ، بل إنما تدل على أن رياضيات جديدة كل الجدة قد ولدت وخرجت الى النور .

لقد سبق هذه الفكرة كثير من بشائر عرضت معضلات ميتافيزيقية ، وانعطافات فنية في الشكل ، لكن الآن ، تدفقت من اعماق النفس الكلاسيكية نظرية متماسكة ، ولدت بضربة واحدة رياضيات جديدة في لحظة عظيمة من لحظات التاريخ ، تلك اللحظات التي دفعت الى الوجود الرياضيات المضربة ، والجبر الفلكي لحضارة بابل بمنهاجه للدراسة خضوف القمر وكسوف الشمس ، نعم لقد خرجت رياضيات جديدة ، لأن رياضيات بابل كانت قد استهلكت وخبا

نورها منذ طويل زمن ، بينما ان المصري لم يدون رياضياته .
وقد اكتملت الرياضيات الكلاسيكية في القرن الثاني قبل الميلاد ، توارث
عن المسرح واختفت لتعطي مكانها للرياضيات العربية (مع أنها كما يبدو
لا تزال موجودة حتى في يومنا هذا ، لكن دورها لا يتجاوز انها طريقة من
طرق الترقيم الذي تقوم به)

أما ما نعرفه عن الرياضيات الاسكندرية ، فانما تفرض الضرورة علينا أن
نفترض أنه كانت داخل الشرق الاوسط حركة رياضية عظيمة ، وأن مركز
ثقل هذه الحركة كان لا بد أن يكون موزعاً بين المدارس الفارسية-البابلية
(كمدارس « أدبسا » و « جونديسابور » و « ستيفون » ولكن لم يحدد
سوى بعض التفاصيل من علوم هذه المدارس طريقه إلى مجالات النطق
الكلاسيكي . وبالرغم من الاحياء اليونانية التي يحملها العلماء الرياضيون
الاسكندريون ، (كثرولودوراس الذي عالج أرقاماً لا يقل مجالها العلمي عن
مجالات الأرقام الفارسية والبابلية ، « وسيرنيوس » الذي أبدى بداعة
متناغمة في دراساته في خواص الفراغيات (Space) وهيبسكليس الذي أدخل نظرية
تقسيم الدائرة الكلدانية ، « وديوفانتوس » قبلهم جميعاً) أقول إن هؤلاء العلماء كانوا
جميعاً ، دون ريب ، آراميين ، وأعمالهم جميعاً تشكل جزءاً صغيراً من الآداب
التي كتب معظمها باللغة السورية .

ولقد وجدت الرياضيات اكتمالها على أيدي المفكرين العرب
والمسلمين ، وبعد أن اكتملت ، سادت فترة أخرى طويلة (من العقم ^(١)) .
اعتقبتنا ولادة رياضيات جديدة كل الجدة ، واعني بها الرياضيات الغربية ،
رياضياتنا ، والتي يدفعنا اقتنائنا بها إلى اعتبارها رياضيات واعتبارها الرياضيات
التي وصلت بمقصد عشرين قرناً من الزمن إلى أعلى مرتبة ، مع أن قرونها في
الواقع هي قرون يحصرها حتماً الرقم ، وهي في معظمها قد استهلكنا الآن .

إن أئمن شيء في الرياضيات الكلاسيكية هو افتراضها أن الرقم هو
(١) المترجم

جوهر كل الاشياء التي تتركها الحواس ، ففي تعريفنا للرقم على أنه وحدة قياس ، فانما يشتمل هذا التعريف على كامل عالم شعور النفس المكرسة بحساس ذاتها لا « هنا » ولا « الآن » . فالقياس وفق هذا المفهوم يعني قياس شيء قريب ومتجسد ، فلنتأمل في عتوى الانجازات الفنية الكلاسيكية ، ولنأخذ على سبيل المثال ، مثالا لرجل عاير ، إننا نرى في التمثال أن كل عنصر جوهري وهام في هذا « الكائن » قد استنزف ، تبديداً في السطوح (Surfaces) والابعاد ، الترابط الحسي بين أعضائه .

إن التصور « الفيثاغوري » لتناغم الارقام ، بالرغم من أن فيثاغورس قد يكون استنتج تصوره هذا من الموسيقى (وليكن معلوماً أنني أعني الموسيقى التي لم تعرف « البلوفوني » والتناغم والتي كانت الاتما تعطي أنفاما بسيطة عميقة تكاد تكون مترهلة تقريباً) أقول إن التصور « الفيثاغوري » ذلك كان الغالب الحقيقي الذي جسد فيه النحات هذا المثل الأعلى . إن الحجر المنحوت هو شيء ما طالما يأخذ بعين الاعتبار الابعاد والشكل المماس . أما ماهيته ، فإنما هي تلك الماهية التي تتبدى تحت أزميل النحات ، أما ما عدا ذلك فإن الحجر المنحوت هو هيوبي Chaos أي شيء ما لم يتحقق بعد ، وهو بالواقع عدم ، وإذا ما نحن تطورنا بشعورنا هذا به إلى مرتبة أعظم ، ووصلنا به إلى مرتبة تناقض مرتبة العدم وتعارضها ، أي إلى مرتبة الكينونة ، والتي تتضمن بالنسبة إلى النفس الكلاسيكية حالة موضحة للمعالم الخارجي ، ونظاماً متناغماً يشتمل على كل شيء بفرده كماهية حاضرة معرفة تعريفياً جيداً ومدركة إدراكاً حسناً . إن مجموع اشياء كهذه لا يشكل اقل من كامل العالم . أما ما قد يقع بين هذه الاشياء من فراغات ، والتي يملأها بالنسبة إلينا الرمز الانطباعي لكون الفراغ Universe of space ، فانها فراغات عديدة الأهمية في نظر تلك الأشياء (التي يكون مجموعها كامل ^(١) العالم)

إن الامتداد يعني بالنسبة إلى جسم الجنس البشري الكلاسيكي وبالنسبة

(١) المترجم

إلينا الفراغ، والاشياء تتبدى أمامنا كعمل يقوم به هذا الفراغ. ونحن إذا ما نظرنا إلى وراء بوجهة النظر هذه فمندثر قد نستطيع أن نقص بانظارنا إلى أبعد أعماق « الميتافيزيقا » الكلاسيكية عمقا .

إن كلمة « أنكسپاندر » (. .) هي كلمة غير قابلة للترجمة الى اللغات الغربية ، وهي الكلمة التي لا تمتلك رقما بالنسبة الى إحساس المعالم « الفيثاغوري » بالكلمة. وليست لها ابعاد قابلة للقياس او حدود معرفة ، ولذلك فليست لها كينونة^(١) (Being) . فالشيء معدم القياس والنفى للشكل، والتمثال الذي لم ينحت بعد من الحجر، الـ (. . .) الممدوم الحدود والشكل بصريا يصبح شيئا ما (أعني العالم) بعد أن تشقه الاحاسيس . ان الشكل المستمر ، (البداية) للمعرفة الكلاسيكية ، وهو المنعدم الجسد الى ذاك الحد، هو الذي حلت محله تماماً صورة العالم الكانتيه^(٢) ، حينما تحطت ما وراء الفراغ عندما أكد « كنت » أنه بالامكان أن « يفكر مسبقا » بكل الاشياء .

والآن باستطاعتنا أن نفهم ما هو الذي يفرق بين رياضيات وأخرى ، وخاصة بين الرياضيات الكلاسيكية والرياضيات الغربية .

إن كمال شعور العالم الكلاسيكي الناضج بالعالم ، هو الذي دفع به إلى أن يرى في الرياضيات ، نظرية تنظم علاقات الحجم والبعد والشكل بين الاجسام . وعندما انطلق « فيثاغوروس » من شعور ليمبر عن القاعدة الخامسة ، أمسى الرقم بالنسبة إليه رمزا بصريا ، وليس وحدة قياس للشكل بصورة عامة . لقد أمسى الرقم علاقة تجريدية ، لكنها نقطة أمامية في ميدان الصير (The Become) او بالأحرى نقطة من ذاك الجزء منه (الصير) الذي كان يقدور الحواس أن تشقه وتحضمه للتقد .

ولقد فهم كل العالم الكلاسيكي دون استثناء بالارقام وحدات للقياس ،

(١) لا شك ان الغاري يدرك الفرق بين كلي كينولة ووجود (Existence)

(٢) نسبة الى « كنت » .

وأحجاماً وأطوالاً وسطحاً، ولم يكن باستطاعتهم أن يتخيلوا أي امتداد آخر لمفهوم هذا عنها . إن كامل الرياضيات الكلاسيكية هي في اعماق مفاهيمها هندسة متشعبة ، Stereometry « فيوقليد » الذي جمعها في منهاج وضح ، في القرن الثالث رأى في المثلث ضرورة عميقة لتحد سطح جسم من الاجسام ، ولم ير فيه أبداً منهاجاً لخطوط ثلاثة متقاطعة ، أو جماعة من نقاط ثلاث في فراغ ذي ثلاثة أبعاد . وهو يُعرف الخط أنه طول بلا عرض ، ومثل هذا التعريف لا يلقى منا سوى الرثاء له ، بينما أن الرياضيات الكلاسيكية كانت تعتبره تعريفاً رائعاً ممتازاً .

إن الرقم العربي هو أيضاً فراغي بنوع خاص ، وهو بذلك نظام (او تنضيد) للوحدات المائة ، وليس هو كما اعتقد « كنت » وحتى « هلهولتز » أنه ينطلق من الزمن كما تنطلق البداهة من التصور . ان الزمن الواقعي (كاسنري بوضوح يزداد جلاء كلما توغلنا في سياق هذا المؤلف) ليست له أدنى علاقة بالاشياء الرياضية . فالاعداد تابعة حصراً لميدان الامتداد . ولكن هناك بالتأكيد الكثير من الامكانات (وهي لذلك ضرورات ايضاً) لتقديم عرض منظم للممتد ، طالما هناك حضارات . ان الرقم الكلاسيكي ، هو عملية فكرية لا تتعامل والملاقات الفراغية ، بل انما تتعامل فقط ووحدات منظورة محسوسة محدودة ، ومن هذا يستنتج بداهة وبالضرورة ان الفرد الكلاسيكي يعرف فقط (إيجاباً وكلا) الارقام « الطبيعية » والتي هي بالعكس ، تلعب لدينا في الرياضيات الغربية دوراً تافهاً وسط مناهجنا الرقمية المقعدة والبالغة في التعقيد والالآرخيدية (نسبة الى أرخميدس) . ولذلك فان فكرة الارقام غير المنطقية (كالكسور العشرية اللامتناهية) كانت فكرة غير قابلة للادراك داخل الروح الأغريقية . ان يوقليد يقول (وكلت الواجب ان يفهم على صورة افضل ، ان الخطوط المستقيمة على القياس لا تربط بينها أية علاقة شأنها في ذلك شأن الارقام . والواقع أنها فكرة الارقام غير المنطقية التي عندما تفهم ، هي التي تفرق بين تصور للرقم وبين تصور للحجم ، فان حجم

رقم كهذا (مثلا) لا يمكن ابدأ أن يُعرّف أو يعرض عرضاً سطحيّاً بواسطة خط مستقيم . ويستنتج ايضاً من هذا أن الأغريقي اذا ما حاول ان يتأمل قطر المربع مفتشاً عن العلاقة السّتي تشده الى أحد أضلاع المربع ، فمُنذُئذٍ سيجد الأغريقي نفسه مجاب فجأة نوعاً آخر من الرقم ، نوعاً كان غريباً غرابة جوهرية عن النفس الكلاسيكية ، ونتيجة لذلك كانت تهرب اذا ما نزعَت عن سره القناع أن يسمي شديد الخطر . هناك خرافة اغريقية فريدة في نوعها وأهميتها ، وهذه الخرافة تقول بأن الرجل الأول الذي نزع القناع عن غموض اللامعقول المستر لاقى حتفه نتيجة لجنوح سفينة . وذلك « لأنه من المتوجب ان يترك كل ما لا شكل له ، أو ما يستعصي على التعبير مستوراً »

ان الرعب الكامن وراء هذه الخرافة هو التصوّر ذاته الذي منع حتى أشد الاغريق نضوجاً أن يوسع في حدود دول مدنه (City-states) توسيعاً يمكنه من تنظيم جوانب الريف تنظيماً سياسياً ، وأن يشقوا طرقهم شقاً ينتهي بها الى تحقيق الفائدة المرجوة منها ، ويحولوا أزقتهم الى مناظر فسحة ، فجعلمتهم يرتدون باصارهم الى الوراء ، ومنهم ايضاً من أن يتأملوا بالفلك البابلي ذي الفضاء المرحب بالنجوم ، وجعلهم يرفضون المغامرة في البحر المتوسط فيتبعون خطوط سير شقها من قبلهم الفينيقيون والمصريون . لقد خندق الوجود الكلاسيكي داخل ذاك الرعب الميتافيزيقي ، ولذلك كان عليه أن ينهار وأن ينحدر بعوالمه (خلق الفن معظمها وصانه) الى درك بدائي . انت ادراك هذا الرعب هو ايضاً ادراك الامة النهائية للرقم الكلاسيكي ، واعني بذلك التعارض بين ما يقاس وبين ما لا يقاس ، وفهم الأهمية الأخلاقية العالية لحدوديته .

ولقد أحس غوته ايضاً بهذا ، بوصفه تلميذاً للطبيعة ، ولذلك فان القدر الاكبر من كراهيته المربعة للرياضيين ، والتي نستطيع أن نراها الآن ، كانت في الواقع بمثابة ردة فعل غير ايجابية ضد الرياضيات غير الكلاسيكية ، ضد حساب التفاضل المتناهي في صغر ارقامه ، والذي كان يكن وراء الفلسفة الطبيعية في عصره .

كانت الشعور الديني في الفرد الأغرقي يركز ذاته يوماً بعد يوم على الحاضر المجدد .

زد على ذلك العبادات المحلية التي كانت وحدها تعتبر عن جامعة ديانات يوقليدية . أما التجريد والمذاهب التي تسبح شديدة في فضاء الفكر فانها بقيت أبداً غريبة عن شعور الفرد الكلاسيكي .

إن للمذهب من هذا النوع صفات مشتركة والمذهب « الرومي » الكاثوليكي كما للتمثال من صفات مشتركة وأرغن الكاتدرائية . ولا شك أن رياضيات يوقليد كانت تشتمل على شيء ما من المذهب الديني . فلتأمل ، مثلاً ، في العقائد الفيثاغورية السرية والنظريات المتعلقة بالجسم المتعددالسطوح والجوانب المنتظمة (Polyhedrons) وفي هذه من أهمية مستترة في دائرة أفلاطون ، وهذه هي الحال تماماً ، فإن هناك علاقة عميقة تربط بين تحليل « ديكرات » للانهائي وبين اللاهوت « الدغمائي » المعاصر عندما انطلق من مقررات الإصلاح الديني والردة على الإصلاح إلى إيمان ، معدوم الحس تماماً ، بالله وحده (Deism)^(١) . لقد كان « ديكرات » وباسكال رياضيين ودينان بذهب « جانسن »^(٢) ، أما « لينتاز » فكان زنديقاً يتظاهر بالتقوى والورع ، أما فولتير ولاغرانج و « دالمبرت » فكلوا أنداداً لهؤلاء .

لقد أحست النفس الكلاسيكية بأن مبدأ اللامعقول ، هذا المبدأ الذي حرق الرداء الحجري الذي كان يتلفع به كامل الأرقام ، وطوح بالنظام العالمي المكتفي ذاتياً ، والذي كانت تمثل هذه الأرقام وتدافع عنه ، أقول أحست النفس الكلاسيكية بأن مبدأ اللامعقول هو إلحاد وكفر بالاهي المقدس نفسه ، ويتبدى هذا الاحساس جلياً فيما أورده أفلاطون على لسان « تيتايوس » ،

(١) Deism الايمان بالله وحده وإنكار الوحي .

(٢) هو « كورني جانسن » (١٥٨٥ - ١٦٢٨) مطران مدينة « اير » وكان يؤمن بفساد العالم المطلق ، وبالنسبة الالهية التي لا تقاوم ، وبفقدان الإرادة الحرة والقدر والكفاءة المحدودة . - المرجع -

وذلك لأن تحول سلاسل من الأرقام المُمَيَّزة والفاغمة بذاتها إلى «كونتينيوم»^(١) (Continuum) ، لم يتحد فقط التصور الكلاسيكي للرقم بل إننا نتحدث أيضاً الفكرة الكلاسيكية في العالم نفسها . ولهذا من اليسير علينا أن نفهم ان حتى الأرقام السلبية ، هذه الأرقام التي لا تشكل أية صعوبة تقف عندها أفهامنا كانت أرقاماً مستحيلة في الرياضيات الكلاسيكية ؛ فهيك عن « الصفر » (٠) كرقم هذا الابداع الرائع لقوة تجريدية عجيبة ، والذي اعتبرته النفس الهندية قاعدة للترقيم « المنزلي » (نسبة الى المنازل : منزلة الاحاد منزلة العشرات ... الخ المترجم) والذي هو في واقعه المفتاح لمفهوم الوجود . إن الأحجام السلبية ليس لها أي وجود فالتعبير التالي مثلاً $(٢ -) \times (٣ -) = ٦$ تمييز لا تدركه الحواس ولا يمثل حجباً زد على ذلك ان سلاسل الأحجام التي تنتهي بـ $(+)$ بالعرض البياني (graphic) للأرقام السلبية :

$$\left(\begin{array}{cccccccccccc} ٣ & - & ٢ & - & ١ & - & ١ & ٠ & + & ٢ & + & ٣ & + \\ . & - & . & - & . & - & . & - & . & - & . & - & . \end{array} \right)$$

تجسد أمامنا فجأة ابتداءً من الصفر (٠) فما فوق رموزاً إيجابية لشيء ما سلمي ، وهي تعني شيئاً ما ، لكنها لم تعد هي ذاتها ، غير ان اكتمال هذا العمل (الآنف الذكر) لم يكن ليقع أبداً في اتجاه الفكر الكلاسيكي نحو الرقم .

إذن إن كل نتاج وُلد به الوعي اليقظ للعالم الكلاسيكي ، يُصعد به الى مرتبة الواقعة بواسطة التعريف للنحتي (نسبة الى نحت - المترجم)

لذلك كان الكلاسيكيون يرون أن كل شيء لا يُرمم هو ليس «رقماً» ، أما «أرختياس» و«يودوكسوس» فهما يستعملان مصطلحي أرقام «السطح» والحجم ، ليعبرا عما نفي نحن به حيننا نقول مرفوع للقوة الثانية

(١) رقم متناهي وهو نفسه ، ولا يستطيع تأكيد عتواه إلا بالإشارة الى شيء آخر ، مثلاً
البعد الرابع - المترجم .

او الثالثة مثلاً (ب ٢ أ ج ٣ - المترجم) ومن اليسر علينا أن ندرك أن تصور قوى متممة مكتملة ، لم يكن موجوداً داخل غيبتها أو فكرها ، ولذلك فإن القوة الرابعة كانت لا شك ستعزو فوراً للفكر المستند الى شعور تشكيلي^(١) (Plastic) ان امتداداً ذا أبعاد اربعة ، وان ادخال أبعاد مادية اربعة في الصفة (حساب مستحيل) سخف وهراء .

ولا شك أن اصطلاحات كـ \mathbb{R}^n والتي نستعملها نحن دائماً، او حتى إشارات الكسور (مثلاً $\frac{1}{4}$) والتي تستخدم في الرياضيات القربية منذ عصر «أرسيم» (القرن الرابع عشر) كانت لا ريب ستكون في نظرهم مجرد سحف وهباء . وكان «يوقليد» يُسمى عوامل النتائج (الحسابية) بالجوانب ، وكان يعالج الكسور (نهائية بالطبع) كملائق مكتملة الرقم تربط بين خطين ، لذلك يتضح لنا مماورد، أنه لا يمكن أن يتدفق من مثل هذا الفكر مفهوم للصفر (٠) كرقم ، وهو مفهوم عديم المعنى بالنسبة الى الرسام . ومع هذا يتوجب علينا نحن الذين نمتلك عقولاً رُكبت تركيباً مغايراً لتركيب عقولهم ، ألا نتناقص ، منطلقين من عاداتنا ، عاداتهم ، فنعتبر رياضياتهم خطوة اولية في مضار تقدم « الرياضيات » . فلقد كانت الرياضيات الكلاسيكية تمثل شيئاً كاملاً في نظرة الانسان الكلاسيكي الى عالمه وأهدافه (ونحن لا نرى اليوم ما رآه .)

لقد استوى منذ زمن طويل العالمان الرقيان لبابل والهند ، على عناصر رياضية جوهرية كان الأغريقي يعتبرها سخفاً وهراء ، ولم تكن الجبالتهي التي أملت عليه وجهة النظر هذه ، وذلك لأن الكثيرين من مفكري الاغريق كانوا يعرفون بها ومطلعين عليها .

ويتوجب علينا أن نكرر قولنا بأن الرياضيات هي وهم وخداع حواس ان التفكير الرياضي ، وبصورة عامة ، للتفكير العلمي ، تفكير صحيح ومقنع و «ضرورة فكرية» شريطة أن يعبر عن شعور الحياة الخاصة به وإلا

(١) Plastic arts : الفنون التشكيلية .

فإنه يكون إما مستحيلا عقيماً هراءاً ، أو يكون كما ترغب أحياناً نفسنا التاريخية المتجرعة في وصفه ، بدائياً .

ان الرياضيات الغربية مع أنها رياضيات صحيحة بالنسبة الى الروح الغربية فقط هي بلا ريب انجاز رئيسي رائع من انجازات تلك الروح . ومع ذلك فانها كانت قد تبدو في نظر افلاطون المحرفاً ضعيفاً مؤلماً عن الطريق المؤدية الى عقل الرياضيات الكلاسيكية الحقيقية وذلكها . وحالنا لا يختلف عن حال افلاطون فنحن فاقدون لكل تصور لمجرة فكّر الحضارات العظمى الأخرى والتي أهلناها امالاً خاطئاً لأن عقلنا بمحدوديته المروقة لم يسمح لنا بان تتمثلها أو (والنتيجة ذاتها) لأن عقلنا المحدود نبهنا ورفضها ووصمها بالخطأ وقرر أنها سقيمة ومن نوافل القول .

- ٦ -

ان الرياضيات الاغريقية بوصفها علماً مدركاً تعتمد أن تسجن ذاتها داخل حقائق الحاضر الملموس وأن تحصر نفسها وصحتها في القريب (Near) والصغير . ونحن اذا ما قابلنا الرياضيات الغربية بهذا الثبات المعصوم عن الخطأ ، لاتضع لنا عملياً أن الرياضيات الغربية رياضيات غير معقولة نوعاً ما . مع أن هذه الحقيقة لم تعرف واقماً ، إلا منذ اكتشاف الهندسة اللايوقليدية . ان الأرقام هي صور فهم مجرد تماماً من القدرة على استثارة الإحساس ، وهي فكر العقل المجرد وهي تحتوي على صحتها المجردة داخل ذواتها . لذلك فان تطبيقها تطبيقاً صحيحاً على وقائع الخبرة الواعية يشكل ، في حد ذاته معضلة ، معضلة تتبدى يوماً بعد يوم ، لكنها لم 'تحل أبداً . زد على ذلك ان ابتلاع المتهاج الرياضي والمشاهدة الاختبارية قديكون في الحاضر ، أي شيء ، لكنه لن يكون أبداً بالواضح الغني عن البيان . ومع ان الفكرة الرئيسية (كما وضعها شوبنهاور) تقول بأن الرياضيات تركز الى دلائل الاحساس

المباشرة . الا أن الهندسة اليوقليدية بالرغم من كونها متفقة اتفاقا سطحيا والهندسة الشائعة في كل العصور ، لا توافق الا على العالم الظاهري تقريبا ودخل حدود ضيقة . وهذه الحدود هي في لوحة رسم . قلنمد بهذه الحدود لنرى الى أي مصير تنتهي اليه متوازيات يوقليد . ان هذه الخطوط المتوازية تلتقي عندئذ في خط الافق . وهذه حقيقة بدئية يستند اليها كامل علم المراتبات في الفن .

والحق أنه عمل لا يفتقر من « كنت » ، وهو مفكر غربي ، أن يتجنب رياضيات المسافة (Distance) وأن يلجأ الى مجموعة من الأمثلة العددية ، والتي يكفي مجرد تفاهتها أن يستثنيا من المعالجة بواسطة المناهج القريبة المميزة والمتناهية في الصغر . لكن يوقليد ، بوصفه مفكراً في العصر الكلاسيكي ، كان ثابت العقيدة راسخ الايمان بروح هذا العصر ، لذلك أحجم عن البرهان على الحقيقة الظاهرية لقواعده ، بواسطة الاستشهاد مثلا ، بالمثلث الذي يتشكل من شخص مراقب ونجمتين اثنتين ثابتتين تقعان على مسافة لا متناهية في بعدها ، وذلك لأن هاتين النجمتين تستعصيان على الرسم والفهم معا ، وشعور يوقليد في استشاده هذا ، كان هو ذاك الشعور بذاته الذي ينكسر على نفسه عندما يواجه اللامعقول ، وهو الشعور الذي لم يتجرأ على إعطاء العدم قيمة كصفر (٠) (في الترقيم مثلا) ، ويفهم (أي الشعور) عينيه ، حتى حين تأمله وبجرانه في العلاقات الكونية ، عن اللانهائي ويتمسك برمز (Symbol) للتناسب .

أما « آرسطارخوس » الذي كان ينسب منذ عام ٢٨٨ - ٢٧٧ للمدارس الاسكندرانية الفلكية فلا ريب ، انه كان ذا علاقة بالمدارس الكلدانية - الفارسية ، فهو الذي خطط النظام العالمي لمركزية الشمس . وحينما اكتشف كوبرنيكوس هذا النظام الجديد ، فإنه مز عواطف الغرب الميتافيزيقية هزاً عنيفاً ارتجفت معه أسسها وقواعدها . ولنتأمل في جيوردانو^(١) برونو الذي

(١) جيوردانو برونو ولد عام ١٥٤٨ وأحرق عام ١٦٠٠ باعتباره هرطيقاً ، وقد ←

قدر له أن يكتمل فيه الالهام والشعور المسبق الجبارين ، وأن يبرر الشعور الفوسقي (نسبة الى فوست) والغوطي باللاتهائية ، هذا الشعور الذي عبر عن نفسه بوضوح بأشكال الكاتدرائيات . لكن العالم قابل لإنجازات « آرتستارخوس » بلا مبالاة متناهية في عدم اكتراثها واهتمامها ، لذلك سرعان ما طوى النسيان هذه الإنجازات ، ونسيها العالم متعمداً كما أظن وأخمن . ولقد كان معظم أتباعه القلائل من سكان آسيا الصغرى ، وكان سليوقوس ابرز أتباعه (عام ١٥٠) من سكان مدينة « سليوقيا » الواقعة على نهر دجلة . والحق أن نظام « آرتستارخوس » لم يكن بالنظام المشوق للحضارة الكلاسيكية ، وكان بالإمكان أن يصبح فعلاً خطراً عليها ، ومع هذا كانت نظاماً تقصّل بينه فوارق واضحة وبين النظام « الكوبرنيكي » (وهذا أمر لم يدرك من قبل) وهذه الفوارق كانت تصدر عن شيء ما يجعله مطابقاً مطابقة كلية للشعور الكلاسيكي بالعالم ، مثلاً الزعم القائل بأن الكون محدود محدودية مادية ، وبأن البصر يستطيع أن يدركه كحيط مقعر ، حيث تتحرك الانظمة الكوكبية في وسطه ، وفق الخطوط والسيارات التي عينها كوبرنيكوس .

لقد كان علم الفلك الكلاسيكي يعتبر دائماً ان الأرض والأجرام الفلكية الأخرى كذاتيات ، تختلف ذاتية الأرض عنها ، وانها والأجرام نوعان مختلفان ، مها تكررت تفسيرات دورانها وشرحه . زد على ذلك أن الفكرة المعارضة لهذه ، والقائلة بأن الأرض ليست سوى نجم بين نجوم ، هي فكرة لم يأخذ بها تماماً نظام بطليموس ، او نظام كوبرنيكوس ، ولقد كان وائدها بالفضل ، « نيقولا كوسانوس » وليوناردو دافنشي . ولكن هذا التخطيط لحيط فلكي قد أخذ أنفاس مبدأ اللاتهائية والذي كان يشكل خطراً على التصور الكلاسيكي المحسوس فيمخرجه خارج الحدود التي سجن نفسه

— كرس كامل حياته للتبشير بسم الله ونظام « كوبرنيكس » الكوني ، لمكانة المعائد الارسطوطالبية بالكون .
- الترجمة -

داخلها . وقد يفترض أحد الناس فيقول بأن تطبيق منهاج ارستارخوس : كان أمراً محتوماً ، ولقد سبقه المفكرون البابليون الى معرفته بطويل زمن ، غير أننا لا نصادف مثل هذه الفكرة ، فارخيدس يبرهن على أن تبينة هذا الحجم المقرر الثابت (والذي هو الكون بالنسبة الى ارستارخوس بعد كل شيء) بذرات من الرمال ، فإن التبينة ترتفع بعدد ذرات الرمال الى نتيجة عددية (Figure - results) جد مرتفعة ، لكن هذه النتيجة لن تكون لانهائية . ان هذه الفرضية التي كثيراً ما قيل عنها أنها هي الخطوة الأولى نحو حساب التكامل (Integral calculus) ، إنما تمثل انكاراً (واضحاً في كل مرحلة من مراحل) لكل شيء نعنيه بكلمة التحليل ، بيتا نشاهد ، في فيزيائنا ، ان الفرضيات ، المتزايدة جيشاناً وعدداً والغائبة بوجود فضاء مطلق مادي ، (يعرف فوراً) تتكسر الواحدة منها تلو الاخرى على أسوار رفضنا للاعتراف بالحدودية المادية لأي نوع من الأنواع ، ولقد قام بودوكسان « وأبولونيوس » « وأرخيدس » « وهم جميعاً بالتأكيد أشد الرياضيين الكلاسيكيين جرأة وذكاء » بوضع تحليل بصري مجرد للأشياء في الصير مستندين في ذلك على قواعد حدود النحت الكلاسيكي ، وقد استخدموا في معظم أعمالهم حين وضع هذا التحليل المسطرة والفرجار . لقد عمد هؤلاء الى مناهج في التكامل عميقة الفكر جداً (وهي مناهج من الصعب علينا فهمها) لكنهم كلوا متشابهين تشابهاً سطحياً حتى ومنهاج ليننتر التكاملي المحدد ، ولقد استخدموا أماكن هندسية وأحجاماً متطابقة ، لكن هذه هي إنما أحوال ووحدات معددة للقياس ، وليست أبداً ، كما هي حالها عند «قرمت» «وديكارت» خاصة ، علاقات فراغية غير معددة : قيم لنقاط تعبر عن مراكزها في الفضاء . ويتوجب علينا أن نضع في مرتبة هذه المناهج ، منهاج أرخيدس المستنفد (Exhaustion) ، هذا المنهج الذي ضمنه الرسالة المكشفة حديثاً ، والتي ارسل بها الى « إيراتوستيس » بحث فيها مواضيع كتربيع الدوائر والأقواس في القطع المخروطي الشكل بواسطة المستطيلات

داخله (بدلاً من الاشكال المتعددة الزوايا والاضلاع polygons) غير أن مجرد التعقيد المزاوغ والمفرط في تشابكه الذي يكتنف مناهج ارخميدس المرتكزة ، بالتأكيد ، على آراء افلاطون الهندسية ، يجعلنا نتبين بالرغم من المثلثات السطحية مدى الفوارق الهائلة التي تفصله عن باسكال . ونحن اذا ما استثنينا نظرية « رين » في التكامل ، فعندئذٍ ، أي تعارض وهذه الافكار يمكنه أن يحايلها ويكون أشد من التعارض الذي نسميه بتربيعات الدوائر والاقواس المعاصرة . ان هذا الاسم يجد ذاته لا يمثل أكثر من أن يد النحس قد ابقث عليه ، بعد أن طمس النسيان غيره . فالسطح تشير اليه مهمة محدّدة له ، ورسم اشكال كهذه ، قد أتى عليه الدهر واختفى . والحق ! أنه لم يحدث أبداً أن اقترب العقلان الرياضيان من بعضها بعضاً كما اقتربا في هذه النظرة ، كما وأنه ليست هناك من نظرة أخرى تعبر عن الهوة السحيقة التي لا يمكن ردمها أو تجاوزها والتي تفصل بين الروح الكلاسيكية ، والروح الغربية .

ولقد أخفى (مثلاً) المصريون في طراز هندستهم المعمارية التكميلية الأرقام المجردة ، خشية أن يعثر على سرها (سر الأرقام) . وكانت الأرقام أيضاً بالنسبة الى الأغريقين تشكل مفهوم الصير (The becone) ، مفهوم المتعجب ، مفهوم المقدّر له الموت والزوال . إن التمثال الجبري والمنهاج العلمي ينكران الحياة . وإن الرقم الرياضي وهو المبدأ الرسمي لعالم امتداد يشترك منه وجوده الظاهري ويخدم العقل البشري يقظ . اقول إن هذا الرقم يحمل الطابع الكامل للضرورة السببية وهو لذلك مرتبط بالموت كارتباط الرقم التقويمي بالضرورة ، بالحياة ، بضرورة المصير .

إن هذا الارتباط ذا الشكل الرياضي الصارم ، بمالكائه من تركيب وأسس ، وبظاهرة فضله التركيبية ، الجسم ، سينضج لنا أكثر فأكثر أنه هو أصل كل فن عظيم . ولقد سبق لنا أن لاحظنا تطور الزخرفة المحفورة والمنقوشة على الأدوات والأواني الجنائزية . إن الأرقام هي رموز للفناء والزوال . وإن

الاشكال المتحجرة المتنبسة هي نفي الحياة ، وإن القواعد والقوانين تطبع وجه الطبيعة بالصرامة والقسوة ، وإن الأرقام تحتم الموت ، بينما تجلس « الامهات » في القسم الثاني من « فاوست » متوجة ذات بهاء وجلالة ، 'مترفة في :

« ممالك الصورة غير المحدودة تتشكل وتتحول

وهي الدور الخالد للعقل الخالد

هي مظاهر كل الاشياء في الخليفة

تدور أبداً وأبداً حولنا

إن « غوته » يقترب جداً من افلاطون في استطلاع غيب أحد الاسرار النهائية ، « فامهات » غوته ، التي تطالها اليد هي أفكار افلاطون ، وهي امكانات روح ، وأشكال لم تولد بعد لحضارات فاعلة متمعمة يجب ان تتحقق فناً وفكراً وأنظمة حكم (Polity) وديناً تقرره وتنتظمه هذه الروح . وهكذا يربط الفكر الرقمي بالفكرة العالمية لحضارة ما ، ويرقي به هذا الارتباط فوق المعرفة المجردة والخبرة ويصبح نظرة في الكون ، وينشأ عن هذا الواقع عدد من الرياضيات أي عدد من العوالم الرقمية يعادل عدد الحضارات الارقى . وهذه الوسطة فقط نستطيع أن نفهم ، كأمر هام وضروري ، الحقيقة القائلة بأن اعظم المفكرين الرياضيين ، اللنانين الخلاقين في ممالك الرقم ، قد وصلوا الى اكتشافاتهم الرياضية الحاسمة في حضاراتهم المتعمدة ، وهم مدفوعون ببديهة دليية .

ويتوجب علينا ان نعتبر الرقم الكلاسيكي و « الاولي » نسبة الى « ابولون » ^(١) من مخلوقات فيثاغورس الذي اوجد ديناً ايضاً . ولقد كانت الفريزة هي التي قادت مطران مدينة بريكسن العظم ، « نقولا كوسانوس » (١٤٥٠) من الايمان بالله اللامتناهي في الطبيعة الى اكتشاف عناصر حساب

(١) إله الجمال والشمس والموسيقى و « الادراك » وقوام ارمطيس ، كما تقول الخرافة اليونانية وهو ايضاً إله للشفاء .
- المترجم -

التفاضل والتكامل اللامتناهي في صفه ، زد على ذلك ان « يبتز » نفسه الذي قرر وثبت ، بعده بقرنين من الزمن ، مناهج وترقيم حساب التفاضل والتكامل ، إنما قام بهذا العمل نتيجة لتأمل غربي (ميتافيزيقي) مجرد في المبدأ الإلهي ، وتأمل علاقة هذا المبدأ بالاتساع اللامتناهي ، كي يدرك ويطور تصور تحليل الوضع الطبيعي (Situs) (ولربما كان حساب التفاضل والتكامل ، أشد تراجع الطبيعة نقاء وتحجراً في جوه) . وقد قام فيما بعد « جراسمان » بتطوير وتحسين إمكانيات هذا العلم وخاصة في نظريته المعروفة بنظرية الامتداد ، لكن الفضل الأكبر في هذا المضمار إنما يعود الى « ريمان » الخالق الحقيقي لحساب التفاضل والتكامل ، فرمزيته للسطح المستوي ذي الجانبيين تمثل طبيعة المعادلات . أما « كبار » و « نيون » ، وكلاهما متدينان تدنياً شديداً فإنهما كانا وبقياً مقتنعين ككفلاطون ، بأنها استطاعا ان يدركا إدراكاً بديهاً جو نظام العالم الإلهي بواسطة الرقم فقط .

- ٧ -

لقد قيل لنا دائماً أن تجريد علم الحساب الكلاسيكي من عبودية حسه وتوسيعه وتعميقه ، إنما تم على يد « ديوفانتوس » الذي لم يخلق بالفعل علم الجبر (علم الأحجام غير المحددة) لكنه أدخله كمثبر داخل إطار الرياضيات الكلاسيكية التي نعرفها اليوم ، ولذلك نضطر فجأة للزعم بأنه لا شك كان هناك غززون من الأفكار السابقة لوجود « ديوفانتوس » عمل فيها هذا الأخير معالجة ودرساً واستنتاجاً . ولكن المجازات « ديوفانتوس » لم تأت لتزيد في الحس الكلاسيكي بالعالم إرهاباً وشعوراً ، بل إنما جاءت لتمثل انتصاراً كاملاً شاملاً على هذا الحس ، وبمجرد اتجاهه العلمي يكفي ليثبت لنا أن « ديوفانتوس » لا ينتمي مطلقاً إلى الحضارة الكلاسيكية . أما المنصر الفعال فيه ، فأنما هو حس جديد بالرقم ، أو لنقل أنه حس جديد بالحدودية وذلك فيما يتعلق بالواقعي وبالصير . فحسه لم يعد ذاك الحس الإغريقي بالحدوديات الحسية الحاضرة ، والذي أنتج الهندسة « اليوقليدية » والتمثال الماري وقطعة النقد

المعدنية . إننا لا نعرف أية تفاصيل عن تشكل هذه الرياضيات الجديدة ، « ديفوفانتوس » يقف وحيداً متوحداً دوغماً شقيق أو زميل أو رفيق ، فيما ندعوه بالتاريخ المتأخر للرياضيات الكلاسيكية والتي يُظن أنها تأثرت بنفوذ الرياضيات الهندية . ولكن هنا أيضاً يجب أن يكون النفوذ الحقيقي الذي تأثرت به الرياضيات الكلاسيكية في تاريخها المتأخر ، المدارس العربية المبكرة ، هذه المدارس التي لم تبحث نتائجها حتى الآن (ما عدا الدغمانية منها) سوى بحث منقوص مبثور . فمن « ديفوفانتوس » وبالرغم من أنه ربما لم يكن يعي تمارضه الجوهري والأسس الكلاسيكية التي حاول أن يبني عليها مذهبه . أقول لدى « ديفوفانتوس » يتدفق من تحت سطح قصد بوقليد ، حس جديد بالحدودية ، وأسمي هذا الحس « الجوهسي » . ولم يقم « ديفوفانتوس » بتوسيع فكرة الرقم بوصفه حجماً ، بل إنما اطرحها غير متعمد ، إذ لم يكن باستطاعة أي يوناني أن يعرض رقماً غير محدد او معرف كالرقم (هـ) مثلاً ، او رقماً لم يُسمَّ كالرقم (٣) ، وهذان الرقمان ليسا بمجسدين أو خطين ، بينما أن الحس الجديد بالحدودية والذي عُبر عنه بواسطة ارقام من هذا النوع ، كان على الأقل يكن ، إذا لم يكن يشكل المتهاج الذي استند إليه « ديفوفانتوس » في بحثه وعلاجه . أما الترقيم الابحدي الذي نستخدمه لنكسو علم الجبر الخاص بنا فإن اول من أدخله على الرياضيات كان « فيتا » عام ١٥٩١ ، وقد جاء عمله هذا بمثابة احتجاج في موضعه وغير مقصود على اتجاه النهضة « لكلسكة » (classicize) الرياضيات .

عاش « ديفوفانتوس » قرابة عام ٢٥٠ مسيحية ، أي في القرن الثالث من تلك الحضارة العربية التي لا تزال تطمس حتى الآن الاشكال السطحية للامبراطورية الرومانية والقرون الوسطى معالمها ، والتي تحتوي على كل ما حدث ، عقب بداية حقبتنا التاريخية ، في الميدان الذي دُعي بالاسلام فيما بعد . وفي تلك الحقبة بالذات أخذ آخر ظلال فن النحت « الاثيني » (نسبة الى أثينا) يدوي أمام الحس الجديد بالفراغ والمائل في القمة وفي تضاريس القسيفساء والمفاسح والتوابيت الحجرية التي تطالمننا في التيج المسيحي

السوري المبكر ، ففي ذلك الوقت برزت الزخرفة الهندسية والاقواس والقناطر الى ميدان الفن مرة ^(١) ثانية ، وفي ذلك الوقت أيضاً أتم « ديوكليسيان » تحويل الامبراطورية (الرومانية) الموزرة الى خلافة (Caliphate) .

ان القرون الاربعة التي تفصل بين بوقليد وبين ديوفانتوس ، تفصل ايضاً بين افلاطون وافلوطين (Plotinus) آخر المفكرين المقيمين ، و « كنت » (Kant) حضارة بلغت أعلى مراحل الاكتمال ، (لاحظ اكتمال ، لا كمال - المترجم) وأول مدرسي ، والخلية الاولى في حضارة استيقظت لتوها .

وهنا نشعر لأول مرة بوجود تلك الذاتيات الارقى ، والتي تشكل ولادتها ونموها وانحطاطها الجوهر الحقيقي للتاريخ ، والتي هي سر الالوان الجملة والتبدلات الغفيرة التي تطرأ على السطح . ان الروحانية الكلاسيكية التي بلغت مرحلتها النهائية في ذكاء الرومان البارد والتي تشكل كامل حضارتها من افكار واعمال وآثار « الجسد » ، (جسدها الحضارة الرومانية) انما ولدت قرابة عام ١١٠٠ قبل الميلاد في البلاد الواقعة بالقرب من بحر ايجه . أما الحضارة العربية ، فانما بدأت تثبت وتفرخ في الشرق ممسرة وراء المدنية الكلاسيكية ، منذ عهد اغسطوس . وقد بُعثت بكاملها من تلك المنطقة الواقعة بين ارمينيا وجنوبي جزيرة العرب ، وبين الاسكندرية ومدينة زيفون (Gtesiphon) .

ويتوجب علينا ان نعتبر معظم انجازات الفن « الكلاسيكي المتأخر » في الامبراطورية وجميع الاديان الفنية الملتبئة غيرة وحاساً في الشرق ، كالا سلام والمانيّة ^(٢) والمسيحية والافلاطونية الجديدة ، وحتى في روما نفسها ، بما في ذلك السوق الامبراطورية (Imperial Fora) و « البانثيون » ^(٣) أول

(١) امبراطور روماني شير اسمه الحقيقي اوكتافوس.

(٢) نسبة الى « مان » وهو فارسي (٢١٦ - ٢٧٦ ؟) اوجد مذهباً يمزج بين الثنائية الزرادشتية وبين عقيدة الخلاص المسيحية . ويقول هذا المذهب بان روح الله

المساجد (الجوامع) ، أقول علينا ان نعتبر كل ما ذكرت آنفا تعابير
عبرت بها عن نفسها الروح الجديدة .

أما القول بأن مدينتي الاسكندرية وانطاكية كانتا حينذاك لا تزالان
تكتبان وتفكران باللغة اليونانية ، فان هذا القول تعادل أهميته ، أهمية
القول بأن اللغة اللاتينية كانت اللغة العلمية بالنسبة الى الغرب حتى عصر
« كنت » أو القول بأن شارلمان قد جدد الامبراطورية الرومانية .

لم يعد الرقم على يد « ديوفانتوس » قياساً وجوهراً للأشياء التشكيلية ،
ولم يعد الانسان جسداً في فسيفاء . ودون أن يلحظ أحد ، فقد
المصممون اليونانيون ترابطهم الأصيل ، فلقد غادرتا ملكة أثينا والرواقين .
ان « ديوفانتوس » لم يعرف بأن الرقم (٥) هو رقم سلي ، وهذا صحيح
وحق ، لكنه لم يعد يتعرف على الأرقام الفيثاغورية . وهذا الانعدام في
تمييز الرقم عند العرب ، هو بدوره ، أمر يختلف تماماً عن قابلية التحول
المضبوطة في رياضيات الغرب فيما بعد ، وأعني قابلية تحول مهمة الرياضيات
ووظيفتها . أما الرياضيات الجوسية ، ونحن لا نستطيع ان نرى سوى مختصر
لها ، إذ أننا نجعل تفاصيلها ، فانها خطت بواسطة « ديوفانتوس » (وهو كما
واضح ليس نقطة بدء انطلاقها) خطوات منطقية جريئة نحو الذروة وذلك
في العصر العباسي (القرن التاسع) وهذا ما نستطيع ان نتحقق منه حين
دراستنا للخوارزمي . وكما هو مركز الهندسة اليوقليدية من النحت الاثيني
(وهو الشكل التيميري ذاته بوسائل مختلفة) ومركز التحليل الفراغي من
الموسيقى البلوفونية ، كذلك هو مركز علم الجبر من الفن الجوسي ، بفسيفائه
وزخارفه العربية (التي نقشت في عهود الامبراطورية الساسانية ، وجاءت في
عصور بيزنطة لتعبر عن دوافع أساسية ملوثة وغير ملوثة تزايد جزالة
وترفاً يوماً بعد آخر) وتتواءم الزخارف القسطنطينية ، حيث تبتدىء فيها

— الانسان انبثقت من ملكة النور وهي مجاهد لتنجو من ملكة الظلام المشغقة في الجسد المترجم
(٢) هيكل كرسى الرومان لجميع الالهة .
- المترجم -

نقاط موهبة شديدة السواد تفصل بين الرسوم المترفة في مقدمة الصورة .

وكما هو شأن علم الجبر في الحساب الكلاسيكي والتحليل الثري ، كذلك أيضاً هي قبة الكنيسة في الهيكل « الدوري » ، والكاتدرائية القوطية . ونحن عندما نسترسل في حديثنا عن « ديوفانتوس » فإننا لا نريد أن يُفهم من استرسالنا هذا أننا نعتبره رياضياً من عظماء الرياضيين ، بل بالعكس تماماً ، وذلك لأن معظم الأشياء التي تنسب إليه هي في الواقع ليست من إنجازاته ، بل إنما تحمل اسمه خطأً ، أما أهميته للمرضية فإنما تكن وراء كونه ، قدر ما نعلم ، أول رياضي تجسده ، دون ريب ، الحس الجديد بالرقم . ونحن إذا ما قارنا « ديوفانتوس » بأرباب الرياضيات الذين دفعوا بهذا العلم قدماً إلى الأمام ، وقابلنا بينه وبين ابولونيوس وارخيدس أو بينه وبين « جاسوس » و « كوتشي » ورين ، يتضح لنا أن شكل لغته على وجه التخصص ، شكل بدائي . وهذا « الشيء » الذي كنا حق الآن ننسبه بسرور إلى الخطاط « الكلاسيكي المتأخر » ، ستعلم في الوقت الحاضر أن تفهمه ونقدره ، وذلك أثناء عملية للتنقيح والتهذيب التي نجريها على افكار نزوها الى ، الفن الكلاسيكي « المتأخر » ، والمحتقر ، حيث تبدأ نظرتنا الى هذه الافكار بوصفها تعبيراً جريباً معتبراً لحضارة عربية مبكرة آخذة بالنمو . ولم تكن رياضيات نقولا اورسم ، مطران مدينة « ليسيا » (١٣٢٣ - ١٣٨٢) والذي كانت اول رياضي غربي استعمل الاحداثيات (Co-ordinates) بـرونه ، مثلاً ، والأم من هذا أيضاً استخدامه للقوى الكسرية (من كسور) وكلا المعلمين يفترض مسبقاً ، شعوراً رقيقاً ، وقد يكون هذا الشعور غامضاً ، ولكنه دون ريب شعور غير كلاسيكي وغير عربي ايضاً ، اقول لم تكن رياضيات أورسم « اورسم » تقل ابتداءً وبدائية وتسكما عن تلك (رياضيات ديوفانتوس) . لكننا إذا ما أمعنا الفكر في ديوفانتوس وفي التواييت الحجرية في عصور المسيحية المبكرة حقاً ، ومن ثم تأملنا في نظريات اورسم وفي النحت « الجداري » (نسبة الى جدار) على جدران الكاتدرائيات

الغوطية ، يتضح لنا أن هناك شيئاً ما مشتركاً بين الرياضيين والفنانين ، وهو أنهم جميعاً ، وكل منهم فيما يختص بمحضارته ، يقفون في مستوى واحد من مستويات الفهم التجريدي . فلقد أتت يد الدهر ، في عصر ديوفانتوس وعالمه ، على حس نظرية الاحجام (Stereometric) بالحدود ، والذي سبق له ، منذ طويل زمن ، أن يبلغ في ارخيدس ، آخر مراحل إرهابه وحساسيته ، وهما خاصتان ميزتان للذكاء في المدن العالمية الكبرى . وعقب ذلك أمسى جميع رجال العالم صوفيين ، تحبب أذهانهم خبط عشواء ، بالنفي التوق والحنين ، ولم يعودوا أحراراً ذوي أذهان صافية على غرار الطراز الاثيني ، لقد أمسوا رجالاً تضرب جذورهم عميقاً في تربة الريف الفني ، ولم يعودوا رجالاً ينتمون الى المدن العالمية الكبرى ، كيوقليد ودالمبرت . ولم يعد بمقدورهم فهم الاشكال المعقدة والمعقدة للفكر الكلاسيكي ، أما أشكالهم الخاصة فكانت اشكالاً مرتبكة حائرة وجديدة وبعيدة كل البعد عن صفاء المدينة وثائقها .

لقد كانت حضارتهم يومذاك لا تزال تحتاز الدور الغوطي ، شأنها في ذلك شأن كل حضارة في صباها ، وحتى شأن الحضارة الكلاسيكية في المرحلة « الدورية » ، هذه المرحلة التي لا نعرف عنها شيئاً سوى ما يعطينا خزف « ديبلون » من معلومات عنها . وفقط في بغداد وفي نهاية القرن التاسع وخلال القرن العاشر ، كانت الافكار الفنية لعصر ديوفانتوس ، آخذة في التطور والتقدم حتى بلغت الاكتمال على أيدي أرباب فاضحين كلوا من وزن افلاطون « وغاوس » .

- ٨ -

إن العمل الحاسم الذي قام به « ديكارت » الذي خرجت هندسته الى الوجود عام ١٦٣٧ ، لا يتمثل في إدخاله منهاجاً جديداً او فكرة جديدة على ميدان الهندسة التقليدية ، (كما يقال لنا مراراً وتكراراً) بل إنما يتمثل في

مفهوم جازم قطعي لفكرة رقمية جديدة ، وقد عبر هذا المفهوم عن نفسه في تحريره الهندسة من عبودية التراكيب المتحققة بصرياً ، وعبودية الخطوط المقاسة منها وغير المقاسة بصورة عامة . وبهذا أصبح تحليل اللانهائي حقيقة وأمرأ واقعاً . أما المنهاج « الكارتي » (نسبة الى ديكارت ، والمسمى بمنهاج مصغر لمنهاج بوقليد ، ويمثل بصورة مثالية الأحجام القابلة للقياس) فإنه كان معروفاً منذ طويل أمد (ولتلاحظ اورسم) وكانت تضيء عليه أهمية قصوى ، غير أننا إذا ما غصنا عميقاً في فكر « ديكارت » نرّ أن ما فعله ديكارت لم يكن مداورة ، بل انما جاء بمثابة انتصار وسحق لهذا المنهاج الذي كان « فيرمت » ، المعاصر لديكارت ، آخر يمثل تاريخي له .

ولقد حل محل العنصر الحسي المائل في الخطوط والمستويات المقررة الثابتة (والتي هي خاصة من خصائص الحس الكلاسيكي بالحدود) أقول حل العنصر التجريدي الفراغي وغير الكلاسيكي ، المائل في النقطة والتي اعتبرت منذ ذلك الحين فصاعداً مجموعة من الأرقام المجردة المترابطة .

لقد كُمرت فكرُ الحجم وفكر الأبعاد المدركة ، المشتقة من النصوص الكلاسيكية والتقاليد العربية ، وحل محلها قيم العلاقة المتبدلة بين المراكز في الفراغ . وهذا الواقع لم يُدرك ، بصورة عامة ، انه أدى الى اطرار الهندسة التي لم تعد تتمتع بغير وجود خرافي يتستر وراء التقليد الكلاسيكي .

ان لكلمة « هندسة » معنى « ابولونيا » نسبة « لاپولون » غير قابل للسط أو المد ، وارت ما يُسمى ، منذ عصر ديكارت حتى اليوم ، بالهندسة الجديدة ، فان جزءاً من هذه الهندسة هو معالجة مركبة (Synthetic) لمركز التقاط (Points) في الفراغ ، هذا الفراغ الذي لم يعد بالضرورة ذا أبعاد ثلاثة (نقاط متعددة) . أما الجزء الآخر منه فهو تحليل يحدد الأرقام بواسطة مراكز النقطة في الفراغ . ان احلال التقاط محل الأطوال يحمل معه مفهوماً فراغياً مجرداً ، إذ لم يعد هناك بعد من مفهوم مادي في الامتداد .

ان أوضح مثل على هذا التدمير (الذي حل بفكر الحجم والأبعاد

(- المترجم -) هو كما يبدو لي ، تحول الوظائف ذات الزوايا (Angular) ، والتي كانت في الرياضيات الهندية ارقاماً (بمعنى الكلمة التي يصعب على اذناننا ادراكها) الى وظائف دَوْرِيَّة ، ودخولها من هنا الى ميدان رقم لا متناه ، حيث تصبح في هذا الميدان سلاسل ، لا بقايا أثر لرقم يوقليدي بالغ الصغر . وفي جميع أجزاء هذا الميدان ، تولد إشارة الدائرة ، كما تولد القاعدة « النيبيرية » (Napierian) « E » علاقات من كل الانواع ، تلمس مميزات الهندسة ، وحساب المثلثات والجبر ، والتي هي جميعاً ليست حسابية او هندسية في طبيعتها ، وحيث لا يحلم أحد بعد برسم دوائر ، أو استنتاج قوى (أس) .

- ٩ -

ويطابق ما اكتشفته النفس الكلاسيكية بشخص^(١) فيثاغوروس (٥٤٠) من رقم « ابولوني » وحجم 'مقاس' ، هما خاصان بها ومميزان لها ، اقول يطابق هذا تماماً ما اكتشفته النفس الغربية بشخص « ديكارت » وبجمله (باسكال ، فيرمت ، وديسارغس) من تصور لرقم هو طفل هوى فوسقي (نسبة الى فاوست) شجي الى اللانهائي . ويوازي الرقم يوصفه حجماً مجرداً ملازماً لوجود الأشياء ، ارقاماً هي مجرد علاقة مجردة . وإذا ما 'سمح' لنا بوصف « العالم » الكلاسيكي أو الكون ، بأنه يرتكز الى حاجة عميقة الى الحدود المريئة ، وبأنه يتألف ، نتيجة لهذه الحاجة ، من مجموع الأشياء المادية ، فاننا عندئذ نقول بأن صورتنا للعالم ، هي صورة لتحقيق (أو تجسد - المترجم) فراغ لانهائي ، فراغ تبدو فيه الاشياء المريئة كحقائق نظام أدنى ، نظام محدود أمام وجود اللا محدود .

(١) ألفت نظر القارئ الى الفرق بين مصطلحي « بشخص » وفي شخص . - المترجم

إن الرمز الخاص بالغرب ، هو رمز فكرة ، لاتشير إليها حتى من بعدد او قريب ، أية حضارة أخرى . إنه رمز فكرة قيام الشيء بوظيفته (Function) وإن الوظيفة (قيام الشيء بوظيفته) قد تكون أي شيء ما عدا الامتداد ، إنها التحرر الكامل من أية فكرة سابقة عن الرقم .

وأمام هذه الوظيفة لا تندثر فقط قم الهندسة اليوقلندية وتلاشى أهميتها وتنحط معها الهندسة الشائعة ، هندسة الاطفال والرجال العاديين المبينة على الخبرة اليومية) بل إنما تندثر ايضاً قيم علم الحساب الارخيدي (نسبة الى ارخميدس) وتلاشى أهميته بالنسبة الى الاممية الحقيقية لرياضيات اوروبا الغربية ، وهذا يتضمن فيما بعد على التحليل المجرد فقط ، وذلك لان كلا من الهندسة وعلم الحساب الكلاسيكيين ، كانا علمين مستقلين كاملين قائمين بذاتهما ، ويتربعان في ارفع المراتب ، وكان كل منهما ظاهريين ، ويحتمن بالاحجام القابلة للرسم أو العد ، وهذا الواقع يتعارض تماماً ومفهومنا ، فنحن نرى في تلك الاحجام الأنفة الوصف ، قوى مساعدة (غير رئيسية - المترجم) واقعية في الحياة اليومية . فلقد اختلفى الجمع (+) (addition) والضرب (x) ، كما اختلفى شقيقتها ، الرسم الهندسي تماماً في لانهائية العمليات الوظيفية . (نسبة الى وظيفة) حتى القوة (واساتها جمع اس) التي كانت تشير عددياً في البدء الى مجموعة من عمليات الضرب (نتائج احجام متساوية) هي ايضاً قد قطعت كل ماله من علاقة او ارتباط بالحجم ، نتيجة لفكرة دلالية القوة ، (اللوغارتم) واستخدامها في المركب (Complex) ، وفي الاشكال السلبية والكسرية ، وبذلك انتقلت القوة الاسية الى عالم ترابطي (Relational) ارفع وأسمى ، عالم لم يستطع اليونان أن يبلفوه بسبب معرفتهم المحصورة فقط بقوتي كامل الرقم الايحايينين واللتين تمثلان في المساحات والاحجام .

$$\text{ولنتأمل ، مثلاً في تمايز كالتالية : } \frac{1}{a!} , \pi\sqrt{x} , E \cdot x ,$$

إن كل واحدة من هذه البدائع ، والتي تأخذ الواحدة برقبة الأخرى ، وتلتحق بها الى الوجود بسرعة مذهلة ابتداءً من عصر النهضة فيما بعده ، هذه

البدائع المتجلية مثلاً في الأرقام الخيالية والمركبة، والتي دفع بها « كاردانوس » منذ عام ١٥٥٠ إلى الوجود ، وتقررت نظرياً بواسطة اكتشاف نيوتن العظيم (عام ١٦٦٦) للنظرية الجبرية الثنائية الحدين (Binomial) ، وفي الهندسة التفاضلية ، وفي نظرية لينتير في التكامل المحدثة ، وفي المجموع بوصفه وحدة رقم جديدة ، أشار إليها حتى ديكارت إشارة عابرة ، وفي عمليات جديدة كعمليات التكامل العام تلك ، واتساع دائرة عمل الوظائف إلى سلاسل وحتى أيضاً إلى سلاسل لانهاية من دوائر عمل وظائف أخرى غيرها . اقول فلنتأمل في كل ما أورده آنفاً ، عندئذ يتضح لنا أن تلك البدائع تمثل انتصاراً على الشعور الحسي الشائع بالرقم داخل ذواتنا . إنه لا تنصير كان من المتوجب على الرياضيات الجديدة أن تحرزه كي تحمل شعورها الجديد بالعالم شعوراً واقعياً .

ولم يحدث في التاريخ أبداً أن قامت حضارة ما بتقديم كل هذه الطاعة والخضوع والاحترام ، وذلك في قضايا علمية ، لحضارة خبت ثارها منذ طويل زمن ، كما قدمت حضارتنا للحضارة الكلاسيكية .

ولقد امتد بنا الزمن مراحل طويلة قبل أن نجد في انفسنا الجرأة على التفكير بفكر خاص بنا يميز لنا . وبالرغم من أن رغبتنا في منافسة الحضارة الكلاسيكية ، كانت رغبة دائمة الجيشان في صدورنا ، إلا أن كل خطوة كنا نخطوها استجابة لهذه الرغبة ، كانت تبعد بنا عن المثل الأعلى الذي كانت يداعب خيالنا . ان تاريخ المعرفة الغربية ، هو في واقعه تاريخ التحرر التقدمي من عبودية الفكر الكلاسيكي ، وأنه والحق كان تحرراً لم نرغب فيه أو نطلبه أبداً ، لكنه فرض في اعماق لواعيننا فرضاً ، ولهذا قامت تقدم الرياضيات الجديدة يتألف من معركة طويلة مريعة طافرة ضد معالم الحجم .

لقد جاءت إحدى نتائج الرغبة في «الكسكة» (جعل الشيء كلاسيكيا) لتمنعنا من إيجاد ترميم خاص برقمنا الغربي، والحق أن لغة الإشارات الرياضية المعاصرة تفقد المحتوى الحقيقي لرياضياتنا، والسبب الرئيسي لهذا الواقع إنما يعود إلى تلك الرغبة الآتفة الذكر، فالإيمان بالأرقام بأنها أحجام، إيمان لا يزال مسيطرا حتى بين الرياضيين أنفسهم. أو ليس هذا الإيمان هو القاعدة التي يقوم عليها كل ترميمنا المكتوب؟ ولكن ليست الإشارات المفضلة، مثلا $z \pi s$ هي التي تستخدم لتعبر عن الوظائف، بل عن الوظيفة، نفسها، كوحدة، كمنصر، وهكذا لا تعود العلاقة المتغيرة المتبدلة قابلة للتعريف البصري، وهذا هو الذي يُكوّن الرقم الجديد، وكان من المتوجب على هذا الرقم أن يطالب بترقيم جديد مبني على أسس لا تتأثر مطلقاً بكل ما للكلاسيكية من نفوذ.

ولنتأمل في الفرق بين معادلتين كهاتين (أو إذا جاز لنا استعمال الكلمة ذاتها الفرق بين مثل هذين الشئيين غير المتشابهين):

$$3^x + 4^x = 5^x ; x^n + y^n = z^n$$

(إنها معادلة نظرية فيرمت)

إن المعادلة الأولى تتألف من أرقام كلاسيكية، عديدة، ولنقل من أحجام، لكن الثانية هي رقم واحد من طراز مغاير مختلف، ومقنع حين تدوينه بشكل مطابق لشكل الرقم في المعادلة الأولى وذلك حسب زعم التقليد اليوقليدي الأرخيدي. وفي المعادلة الأولى فإن الإشارة = تعني ترابطاً حازماً بين أحجام معرفة مقررة محسوسة، بينما أن الإشارة ذاتها في الحالة الثانية تقرر أن داخل ميدان الصور المتبدلة، توجد علاقة تشير إلى أن

تبدلات معينة قنشا ، بالضرورة ، منها تبدلات معينة أخرى . ان المعادلة الاولى تستهدف في كل مفاهيمها التحديد بواسطة قياس الحجم المقرر ، وأعني أنها تستهدف « النتيجة » ، أنه لا توجد للثانية ، بصورة عامة ، نتيجة ، بل إنما هي ، بكل بساطة ، صورة العلاقة وإشارتها والتي هي في هذا المثل $2 < n$ (هذه مسألة فيرمت الشهيرة) كما نرى ، تطرح وتخرج الأعداد الصحيحة من حسابها . ولا شك أن رياضيا يونانيا ما كان سيجد من المستحيل عليه أن ينهم لمثل العملية الآتفة الذكر والتي لم يُقصد حلها ، فعوى ومغزى .

أما فيما يتعلق بالأحرف المستعملة في معادلة « فيرمت » فإن تصور المجهول مضلل تماماً ، فالحرف x في المعادلة الاولى هو حجم مُعرّف وقابل للقياس ، ووظيفتنا أن نحسبه . أما في المعادلة الثانية فإن كلمة مُعرّف فاقدة كل معنى بالنسبة الى الأحرف x, y, z, n ، ولذلك فأننا لا نحاول أن نحسب « قيمها » ولهذا فإن تلك الأحرف ليست أبداً أرقاماً وفق المفهوم التشكيلي لهذه الكلمة (أرقام) إنما هي اشارات تحتل ترابطاً يفتر الى معالم الحجم وحدوده ، وهي صورة ومعنى فريد في نوعه ، وأنها اللانهاية لمراكز محتملة ذات طبائع متشابهة ، وهي مجموعة وُحِد بين أعضائها وهكذا استطاعت ان تكسب وجودها كرقم .

ان كامل المعادلة ، بالرغم من أنها قد دُونت بترقيما المنكود كتجميع مصطلحات ، إلا أنها هي في الواقع رقم واحد مفرد ، فليست الأحرف x, y, z أرقاماً أكثر مما هي $+$ و $=$ بأرقام .

وهكذا تدخل مباشرة الفكرة المناهضة كليا للفكرة الاغريقية ، فكرة اللامعقول ، ميدان العلم ، وبذلك تنهار أسس الفكرة الغائلة بأن الرقم ثابت وُعرّف ومقرر . ولم تعد منذ الآن فصاعداً سلاسل أرقام كهذه صفاً منظوراً من التزايد ، أرقاماً مُمَيِّزة قائمة بذواتها ، أرقاماً قادرة على التجسد التشكيلي ، بل إنما أصبحت هذه السلاسل « كوتننيوم » (Continuum) موحد الابعاد ، حيث يمثل كل مقطع منه رقماً . ومن الصعب جداً أن نوفق بين مثل هذا

الرقم وبين الرقم الكلاسيكي ، وذلك لأن الرياضيات الكلاسيكية تعرف فقط رقماً واحداً يقع بين ١ و ٣ (اسات) بينما أن الرقم الغريب ذو مجموعات من أرقام كهنه لا نهائية في مجموعها . ولكن عندما ندخل في حسابنا الأرقام الحالية (i أو $\sqrt{-1}$) وأغبر الأرقام المركبة ($a + bi$) كما ويتسع « الكونتنيوم » المخطط طولاً ، ليصبح شكلاً فائق السمو لجسد الرقم ومثلاً على ذلك ، محتوى مجموع من العناصر المتجانسة ، حيث يصبح فيها أي من مقاطعها ممثلاً بسطح رقم ومحتوى على مجموع لانهائي من أرقام أدنى قوة ، (مثلاً : جميع الأرقام الحقيقية) وهنا لا يبقى أي أو للرقم ، بما للرقم من مفهوم كلاسيكي أو شائع . إن هذه السطوح الرقمية التي لعبت ، منذ عهد « كوتشي » و « ورين » ، دوراً هاماً في نظرية الوظائف هي صور فكر مجردة . وحتى الرقم الايمياي غير المعقول (مثلاً $\sqrt{2}$) كان بالامكان أن تدركه العقول الكلاسيكية وفق طراز سلمي ، والحق أنه كان لديهم عنه قدر من فكرة ما يكفي لتحريره . ولكن ادراك تعابير شكل ($x + yi$) كان فوق كل إمكانيات العقل الكلاسيكي ، بينما أننا نحن قد أقمنا على مبدأ امتداد القوانين الرياضية إلى كامل ميدان الأرقام المركبة ، حيث تبقى هذه القوانين داخل هذا الميدان نشيطة فعالة ، أقول أقمنا على مبدأ الامتداد نظرية الوظيفة (Function theory) ، هذه النظرية التي استطاعت أخيراً أن تعرض الرياضيات الغريبة بكل نقاء ووحدة . ولم نستطع قبل بلوغ هذه النقطة الانفة الذكر ، أن نعدل أو نصلح في الدائرة الموازنة لها (للرياضيات) ، دائرة فيزيائنا الغريبة الديناميكية ، وذلك لأن الرياضيات الكلاسيكية لاتصلح لغير « الساتروماتي »^(١) المؤلف من أشياء فردية ، ولاتناسب سوى الميكانيكا الكونية كما تطورت هذه الميكانيكا ابتداءً من ليوبسوس حتى أرخيدس .

إن العصر الذهبي للرياضيات « الباروكية » ، وهي نسخة طبق الأصل عن

(١) Stereometry فن تقرير الاحجام والعناصر الأخرى المؤلفة من اشكال صلبة .

الرياضيات « الايونية » يقع بصورة رئيسية ، في القرن الثامن عشر ، ويمتد من الاكتشافات الحاسمة التي قام بها « نيوتن » و« لينتر » ، « فابر » ، و« لاغرنج » ، و« لابلاس » و« دالمبرت » حتى « غاوس » . وعندما وجد هذا الابداع الجبار جناحين له ، أمسى نموه عجائبياً مذهلاً ، حتى أن الكثيرين من الرجال كان من الصعب عليهم أن يصدقوا حواسهم ، فلقد شهد عصر الشك الراقي ولادة حقائق تبدو مستحيلة يأخذ بعضها برقاب بعض ، ولقد توجب على « دالمبرت » أن يقول فيما يتعلق بنظرية المعامل التفاضلي :

« تقدم ! فالإيمان سيأتيك ! » .

حتى المنطق نفسه بدا يرفع الاعتراضات كي يبرهن على أن الاسس التي قامت عليها تلك الحقائق أسس غادعة مضللة ، ولكن الهدف قد تحقق ، والغاية قد تجسدت .

لقد كان القرن الثامن عشر مهرجاناً للتفكير التجريدي غير المادي ، حيث قام أرباب التحليل العظماء ، وقام معهم « باخ » و« غلوك » و« هايدن » و« موتزارت » ، وهم جماعة صغيرة أرباب عقول عميقة تأملية ، قاموا لينتشوا بخمرة أعظم الاكتشافات وأشدّها إرهافاً وليذويوا في بحران التأملات ، التي بقي « غوته » و« كنت » بعزل عنها .

ان محتوى هذا القرن (الثامن عشر) يوازي (يعادل) تماماً محتوى أنضج القرون « الايونية » قرن « يودوكسوس » و« ارختناس » (٤٤٠ - ٣٥٠) وبمقدورنا ان نضيف قرن « فيدياس » و« بوليكليتوس » و« الكامينس » وأبنية الاكروبول ، حيث تبدى فيه شكل عالم النحت والرياضيات بانضج قواه وإمكاناته ، ففتح بذلك نهايته .

والآن أصبح باستطاعتنا ، لأول مرة ، أن ندرك إدراكاً كاملاً التعارض الجوهري بين النفسية الكلاسيكية والغربية . والحق ، أننا لانجد في كامل المنظر العام « الباوراما » للتاريخ ، بما فيه من علائق وثيقة لاتعد ولاتحصى ،

شئين متعارضين مختلفين اختلافاً جوهرياً كهذين الشئيين . (النفس الكلاسيكية والنفس الغربية) وقد يكون احترامنا للكلاسيك ناشئاً عن القاعدة القائلة بأن النقيضين يلتقيان ويتفقان عندما يبلغ كل منهما نهاية مطافه ، وذلك لأن هناك أصلاً عيقاً مشتركاً بينهما يكمن وراء تباعدهما واختلافهما ، وهذا مما نجده في حنين النفس «الفوسيتية» الغربية الى المثل الاعلى «الابولوني» وهو المثل الوحيد الغريب عنا الذي أحببناه وحسدناه على قدرته على العيش بقوة في الحاضر المحسوس .

- ١١ -

لقد سبق لنا أن لاحظنا أن الجنس البشري البدائي ، هو كالطفل ، يكتسب (كجزء من خبرته الباطنية ، وأعني ولادة «الأنا» ego) فهماً بالرقم وملكية عالم خارجي يُنسب الى «الأنا» . وحالما تدرك عين الانسان البدائي المذهولة فجر عالم الامتداد المنتظم ، ويبرز أمامه المغزى ، في خطوط عريضة كبرى ، من حمأة الانطباعات المجردة ، وينفصل العالم الخارجي عن عالمه الخاص انفصلاً محتوماً لا لقاء بعمده ، ويعطي عالمه الباطني حياته الواعية شكلاً واتجاهاً ، عندئذ ينبعث فوراً في النفس وعي بتوحيدها وعزلتها ووحشتها ، وهذا الوعي هو شعور جذر الحنين، وهو الذي يستحث الصيرورة نحو هدفها ، وهو الذي يدفع بكل الاحتمالات الباطنية الى التحقق والاكتمال ، وهو الذي يكشف عن فكرة الكائن الفرد . إنه حنين الطفل ، حنين يزداد تدفقه على الوعي ويزداد وضوحاً ، يوماً بعد آخر ، كحس بالاتجاه ، ثم يقف أخيراً أمام الروح الناضجة ، كأحجية الزمان ، غريبة شاذة ، مغربة غير قابلة للحل ، وفجأة تكتسب الكلمتان « الماضي » و « المستقبل » مفهوماً خطيراً حتمياً .

لكن الحنين النابع من نعيم الحياة الباطنية هو ، في صميم جوهر كل نفس،

مروع ومرعب ايضاً ، وذلك بما أن كل شيء في الصيرورة ينطلق ليصبح شيئاً قد صار ، حيث ينتهي ، فهكذا فان الشعور الاول للصيرورة (الحين) يلامس الشعور الاول لما صار ، أي الرعب . أما الحاضر فنشعر بأنه يستهلك نفسه قطرة قطرة ، وأما الماضي فيستلزم مضيئاً . وهنا يكن جذر رعبنا الأبدي مما لا يُرد أو يُنقض ، رعبنا المدرك النهائي ، الرعب من النقاء ، ومن العالم نفسه كشيء في مجرى الصير ، حيث يشكل الموت كما تشكل الولادة حداً . رعبنا من اللحظة التي يتحقق فيها ، فتكتمل الحياة باطنياً ويقف الوعي عند هدفه . انه رعب عالم الطفل العميق ، هذا الرعب الذي لا يفارق أبداً الانسان الارقي ، المؤمن ، الشاعر ، الفنان ، وهو الذي يستثير في الانسان شعوراً طاعياً بالتوحيد والعزلة والوحشة أمام قوى غريبة عنه تتبدى طلائعها مهددة منذرة وراء ستار ظاهرات الحس . ان عنصر الاتجاه ايضاً ، وهو عنصر ملازم « للصير » هو عنصر يحس نتيجة لحتميته التي لا ترحم ، بأنه عنصر غريب عدائي مناجز ، زد على ذلك ان الارادة البشرية للهم تسعى أبداً لتسجن كل غامض ومبهم داخل قفم الاسم .

ان هذا التحول من المستقبل الى الماضي لأمر يستعصي على الادراك ، ولذلك فان للزمان دائماً ، في تعارضه والفراغ ، غموضاً محيطاً ظالماً ، لا يستطيع معه أي انسان جدي أن يتقي شره تماماً .

ان الرعب من العالم هو لا شك ، أخصب الأحاسيس الاولية ابداعاً وخلقاً ، والانسان ليدين لهذا الحس باعق الاشكال وانضج الصور وأكملها ، وانني لا أعني فقط صور حياته الباطنية واشكالها ، بل انما أعني ايضاً صور الحضارة واشكالها الخارجية المتعددة الانواع تعدداً غير متناه والتي تعكس هذه الحياة .

والرعب من العالم أشبه بنغم مري لا يستطيع كل أذن أن تدركه ، لكنه ينساب مع هذا ، من خلال شكل لغة كل عمل فني أصيل ، ومن كل فلسفة باطنية ، ومن كل عمل هام خطير ، وبالرغم من ان اولئك الذين تستطيع آذانهم

أن تدركه هم قلة القلة ، إلا أن هذا النعم تلف توجهاته حول جذر القضايا الرياضية العظمى ولا يستطيع غير الانسان الميت روحاً ، انسان المسن الحرفية ، انسان بابل حورابي ، وانسان الاسكندرية « البطلمية » وانسان بغداد المسلمة ، وانسان باريس وبرلين اليوم ، بالإضافة الى السفسطائي ، والملاذي والدارويني ، أن يمجز عن سماعه او أن يتجنب سماعه بواسطة اقامته لنظرة علمية عالمية مقضوطة الامرار ، بين ذاته وكل عنصر غريب عنه .

ولما كان الحنين يشد نفسه الى ذاك الشيء ما (Some thing) الهبائسي المستعصي على الفس ، والمستوعب لمظاهر ذات الف شكل وشكل ، مظاهر يستوعبها اكثر مما تشير هي اليه ، لذلك فان كلمة « الزمان » (وهكذا أيضاً الشعور الأولي « الرعب ») تجذ التعبير عنها في رموز الامتداد الذهنية المفهومة الوجيزة ، ولذا نجد أن كل حضارة ، تعي (كل واحدة منها وفق اسلوها) التماز بين الزمان والفراغ ، بين الاتجاه وبين الامتداد ، ويمكن الاول وراء الثاني ، كما تتقدم الصيرورة ما قد صار . ان الحنين هو الكامن وراء الرعب ، وهو يناسبه ويلأغه وليس العكس .

فالاول لا يخضع للعقل ، بينما أن الثاني هو خادم العقل وعبد ، ودور الأول تحدده الخبرة والتجربة ، بينما أن دور الثاني تحدده المعرفة وعيها . ولقد عبرت اللغة المسيحية عن التماز بين الشعورين بالعالم (الحنين اليه والرعب منه) بالجملة التالية :

« فلتخف الله ولتجبه ! »

ان داخل نفس جميع أبناء الجنس البشري البدائي ، كما هي حال الطفولة المبكرة جداً ، شيئاً ما يحرض على ايجاد وسائل للتعامل مع القوى الغريبة لعالم الامتداد ومعالجة أمرها ، وهذه القوى تؤكد ذواتها باصرار وعناد في الفراغ وخلاله ، أما السيطرة عليها أو تجليها أو تهانتها او معرفتها ، فإن هذه الأمور في نهاية المطاف هي أمر واحد لا يختلف . أحدها عن الآخر .

لقد كان الانسان في المهود الصوفية البدائية يسلك الى معرفة الله سبيل

التضرع والمناشدة ، ويسعى كي يرضى عنه ويجاهد كي يمتلكه باطنا ، وكان يحقق هذه الأمور بواسطة استخدام وسائل كلمة هي الاسم (Name) الـ « Nomen »^(١) وهذه الكلمة تشير الى كلمة أخرى هي (Numen)^(٢) ، وبواسطة الممارسات الطقوسية والتعبد لقوة مربية ، ولكن أشد اشكال هذا الدفاع (عن النفس أمام هذه القوى القريبة مراوغة وجبروتاً ، إنما يتمثل في المعرفة السبيلية المتهاجية التي تعبر عن نفسها بتحديداتها للتخوم بواسطة الإشارة والرقم . ويصبح الانسان انساكاً مكتئباً عندما يكتب لفة ، وحينئذ تنضج المعرفة فتتألق ثمارها كلمات ، عندئذ تتحول مادة الانطباعات الهيولية داخل نفسها فتصبح طبيعة (Nature) لها قوانين تتوجب عليها اطاعتها ، ويسمى العالم داخل نفسه عالماً لنا .

ان الرعب من العالم لا يهدأ إلا عندما يقوم شكل اللغة الفكري بطرق النعاس ليصنع منه اوعية يأمر الغامض داخلها ويسجنه ويحمله واضحا مفهوماً ، وهذا العمل هو بالواقع مغزى فكرة « التابو »^(٣) (Taboo) وفحواها ، و « التابو » تلعب دوراً حاسماً وخطيراً في الحياة الروحية لجميع ابناء البشر البدائيين ، وذلك بالرغم من ان محتوى هذه الكلمة يبلغ من البعد عن افهانتنا حداً لا نستطيع معه ان نترجمها الى كلمة أخرى من كلمات لغات الحضارات الناضجة .

ان الارهاب الأعمى ، والرعب الديني والتوحيد العميق والكآبة ، والبغضاء والدوافع الغامضة التي تدفع بنا كي نقارب ، ونخوض الغمرات ، أو نفر ، ان كل هذه الأحاسيس الناجزة التكوينية لنفس ناضجة ، تكون في مرحلة

(١) Nomen اسم يدل على الفخذ الذي يشتمل على المائلات تنحدر من صلب واحد لكنه لا يأخذ بعين الاعتبار سوى الذكور من افرادها . - المترجم -

(٢) Numen دين روماني يؤمن بوجود روح إلهية مسيطرة على العالم . - المترجم -

(٣) نبي مقدس عن اتيان اعمال معينة او استعمال كلمات واشياء معينة ، قالت بهذا النبي الديانات البدائية . - المترجم -

الطفولة مشوشة ملونة داخل الحيرة الرتيبة .

ان لكلمة التضرع منيين ، متلازمين هما الربط والمناشدة ، وهذان
المتيان قد يساعداننا على إيضاح مغزى عملية التصوف التي تجعل من الشيء
الغريب الجبار في نظر الانسان البدائي « نايو » ، فالرعب المُبجّل لما هو
مستقل بذاته عن الانسان ، او فالاشياء المنتظمة والمفررة وفق قانون ، أو
قوى العالم الغريبة ، هو النبع الذي تنبع منه كل الاعمال المتزايدة ، فرداً
وبمجموعاً .

ولقد تجسد هذا الشعور (الرعب) في الازمنة المبكرة في الزخرفة
والاحتفالات العملية والطقوس الدينية الشاقة ، وفي قوانين التزاوج النظمة
القاسية ، ولقد أصبحت هذه التشكيلات الأنفة الذكر ، بالرغم من
احتفاظها.باطناً بطابع أصلها وحفاظها على مميزات التصدع والربط ، وذلك
حينما بلغت الحضارات العظمى ذراها ، أقول أصبحت شكلاً مكتملاً لعوالم
فنون وديانات وعلوم متعددة ، لكنها أصبحت قبل كل شيء شكلاً مكتملاً
للفكر الرياضي . أما المتهاج المشترك بين هذه التشكيلات كلها (وهو الوسيلة
الوحيدة التي تعرفها النفس للتحقق) فانها هو الرمز إلى الامتداد وإلى الفراغ
أو إلى الاشياء . وهذا ايضاً (الرمز الى) نجد له مثيلاً في مفاهيم الفراغ
المطلق الذي يتخلل فيزياء نيوتن ، وفي قاعات الكاتدرائية القوطية والمساجد
المغربية ، وفي اللانهاية اللوحية المتبدية في رسوم رمبراندت ، وفي عوالم
أنغام رباعيات بيتوفن المظلمة ، وفي أحجام يوقليدس البولوهديونية (المتعددة
الزوايا والاضلاع) وفي النحت « البروثوتوني » . وفي أهرامات مصر القديمة ،
وفي نيرقانا بوذا ، وفي ترفع تقاليد البلاط في عهود سسوسترس ، وپوستليان
الاول ولويس الرابع عشر ، وفي فيكر (جمع فكرة) اشيل وبلاطنيوس
ودانتى ، وفي عالم التقنية الحديثة المشتغل على طاقة فراغية .

ولنعد الآن الى بحث موضوع الرياضيات لقد كانت نقطة الانطلاق لكل عمل اشتقاقي (Formative) تتمثل ، كما سبق لنا أن رأينا ، في تنظيم والصير ، كما هو موجود ومرئي وقابل للقياس وللإحصاء . أما الحس الغريبي ، القوطني ، بالشكل فإثما هو حس مخالف تماماً للحس الكلاسيكي ، إذ أنه ينبع من نفس لا يقيدتها قيد ولا يحددها حد ، نفس ذات ارادة قوية طليقة بعيدة المدى اختارت الفراغ المجرد اللامحدود وغير المحسوس شعاراً لها . ولكن علينا ألا 'نقاد لنعتبر أن رموزاً كهذه هي رموز غير مشروطة ، فهي بالعكس تماماً مشروطة ، ومشروطة بدقة ، إنها جديرة بأن 'ينظر إليها على أنها ذات جوهر وصحة مطابقين لها .

ان كوننا (Universe) ذا الفراغ اللامتناهي والذي نعتبر وجوده فوق كل نقاش وجدل بالنسبة إلينا ، لم يكن موجوداً وقائماً في نظر الانسان الكلاسيكي ، ولم يكن حتى بالامكان عرض مثل هذا الكون عليه . ومن جهة أخرى فإن الكون الاغريقي الغريب على اسلوب تفكيرنا كل الغرابية (ومن الجائز أننا اكتشفنا هذه الحقيقة منذ طويل زمن) كان أمراً غنياً عن البيان بالنسبة الى الانسان الاغريقي . ان الحقيقة إذن هي أن الفراغ اللامتناهي لفيزيائنا هو شكل يتألف من عناصر بالغة الضخامة في عددها وتعقيدها ، وهذه العناصر 'تنتحل' انتحالاً مقدراً 'مضمراً' ، وقد خرجت الى ميدان الوجود بوصفها فقط صورة وتعبير أعن نفسها (Soul) وهي واقعية وضرورية وطبيعية بالنسبة الى الحياة الواعية .

ان التطورات البسيطة هي دائماً اشد التطورات صعوبة . وهي بسيطة في أنها تشتمل على كمية ضخمة من الامور التي لا تستعصي فقط على العرض عرضاً كلامياً ، انما هي أيضاً لا تحتاج حتى الى الإفصاح عنها ، لأنها ترسو بالنسبة الى جماعة معينة من الاشخاص داخل البدنية ، وهي صعبة أيضاً ، لانعمتوها

الحقيقي يستعصي ، في حد ذاته ، تماماً ، على ادراك الشخص الغريب .
ان تصوراً كهذا يبدو فوراً سهلاً وصعباً ، هو المعنى الغريب المميز لكلمة
« فراغ » .

ان جميع رياضياتنا ابتداء من ديكارت فما بعده ، قد كُتبت الترجمة هذا
الرمز الديني العظيم برمته ، ترجمة نظرية ، زد على ذلك أن هدف كل فيزيائنا
ابتداء من « جليليو » فما بعده ، هو هدف مطابق بمائل لهدف رياضياتنا
الآنف الوصف ، لكن محتوى هذه الكلمة (الفراغ) كان مجهولاً تماماً من
الرياضيات والفيزياء الكلاسيكيتين .

وهنا ايضاً تلقي الاسماء الكلاسيكية الموروثة عن الأدب اليوناني والتي
لا تزال متداولة بين الناس ، الأقمصة عن وجوه الحقائق . فكلية « الهندسة »
تعني فن القياس ، وكلية « الحساب » تعني فن العد ، ولقد خرجت الرياضيات
الغربية منذ طويل زمن ، من نطاق التعريفين السابقين الذكر ، لكنها لم تستطع
ان تدبر أسماء جديدة لعناصرها الخاصة ، وذلك لأن كلمة « التحليل »
كلمة لا تقي بالمراد أبداً .

ان الرياضيات الكلاسيكية تبدأ وتنتهي بالاهتمام بخصائص أجسام افرايدية
وسطوح محددا ، وهكذا فإنها تدخل ، بصورة غير مباشرة ، في دائرة اهتمامها
المقاطع المخروطية والاقواس (الخطوط المنحنية) الارتفاع رقيقاً . بينما نحن ،
من جهة أخرى ، لا نعرف سوى العنصر الفراغي التجريدي للنقطة ، (Point)
وهذا العنصر يستعصي على النظر والقياس والتسمية ، لكنه يمثل ، ببساطة ،
مركزاً للاستدلال ، زد على ذلك ان الخط المستقيم هو في نظر الاغريق محد
قابل للقياس ، بينما هو في نظرنا يشكل « كوتنيوم » لا متناهياً من النقاط .
ويصور « لينتز » مبدأه في اللانهائي الصفر ، فيورد الخط المستقيم كوسيلة
تجديد ، والنقطة كوسيلة تحديد أخرى لدائرة نصف قطرها غير متناه في
طوله ، أو دائرة أخرى نصف قطرها لا نهائي في قصره . لكن الدائرة
كانت في نظر الانسان الاغريقي مستوى ، وكان كل ما معه من امرها هو ان

يدفع بهذا المستوى الى حال يجعله قابلاً للقياس ، وهكذا اصبح تربيع الدائرة ، بالنسبة الى العقل الكلاسيكي ، المشكلة العليا للنهائي .

ولقد بدا للعقل الكلاسيكي ان أشد معضلات شكل العالم تعقيداً تتمثل في تبديل سطوح محددة بخطوط منحنية ، الى مستطيلات ، شريطة ان يحافظ على أحجامها ، كي يجعل مثل تلك السطوح قابلة للقياس ، اما نحن ، من جهة أخرى ، فلقد تعودنا ، وهذا ليس بأمر ذي أهمية خاصة ، على ان نعرض الرقم (π) بوسائل جبرية ، دون ان نكثر أو نأبه بأيّة صورة هندسية .

ان الرياضي الكلاسيكي لا يعرف سوى ما يراه ويدركه . لذلك تلتهمي علومه حيث ينتهي مدى رؤيته المعرفّة والمقررة ، وهذه الرؤية تشكل كامل ميدان فكره . بينما ان الغربي قد انطلق ، حالما نفّض عنه شباك التحيز الكلاسيكية ، الى ميدان تجريدي مطلق يحتوي على العديد من متضاعفات (Manifolds) الابعاد التي نعبّر عنها بالحرف N ، ولم يعد هذا رهين سجن الابعاد الثلاثة ، وبذلك أصبح ما يُسمى بالهندسة قادراً دائماً ، وعليه ان يعمل دائماً دون ما حاجة الى مساعدة أي من الأمور المألوفة .

وعندما ينطلق الانسان الكلاسيكي ليعبر عن حسه بالشكل تعبيراً فنياً ، فإنه يحاول بواسطة الرخام والبرونز ، ان يعطي الرقص او شكل الانسان المصارع ، ذاك الوضع Pose او الموقف حيث تصبح فيها معاني السطوح ومحيطات الشكل وتناسبها يتناول الفهم ؛ بينما ان الفنان الغربي الاصيل يفضّض عيونه ويشرد في ميدان الموسيقى المألوفة الجسد ، حيث يقوده التناغم والبولوفوني^(١) الى صور تقع وراء كل حسن وتسامي فوق كل امكانيات التبريد البصري . وبكفي للمرء ان يفكر بما كانت تعنيه كلمة شكل في مفهوم المثال الاغريقي ، وبما كانت تعنيه الكلمة ذاتها للموسيقي البولوفوني

الموسيقي المتعددة الاصوات : Polyphony

الشالي ، عندئذ يتضح التعارض بين العالمين ، الكلاسيكي والغربي ، ويتبدى الخلاف بين رياضياتها جلياً واضحاً . لقد كان الرياضيون الاغريق يستعملون دائماً الكلمة (. . .) للتعبير عن ذاتياتهم ، تماماً كما كان المحامون الاغارقة يستعملونها الى اشخاص يميزين عن الاشياء . (. . .) لذلك فان الرقم الكلاسيكي ، التكاملي منه والمعني ، كان يسمى بالضرورة لربط ذاته بولادة الانسان المتجسد . فالرقم « ١ » مثلاً من الصعب حتى الآن ادراكه كرقم واقعي ، بل انما بالاحرى هو ك (. . .) ، المادة الاولى لسلاسل رقمية ، وأصل جميع الارقام الحيوية ، ولذلك فهو ^(١) اصل كل الاحجام والقياسات والشئبة .

لقد كانت الاشارة الرقمية ، في المجموعة الفيتاغورية للرقم هي الرمز ايضاً لرحم الام ، اصل كل حياة . ولذلك صنف العدد الاحادي - ٢ - ، هو مضاعف الرقم - ١ - ذكراً وأعطي اشارة هي اشارة العضو التناسلي للذكر ، واخيراً فان العدد - ٣ - ، هذا العدد المقدس لدى الفيتاغوريين ، كان يشير الى مواقمة الرجل للمرأة ، اي الى عملية التكاثر والتفريخ . اما الاستهواء الشهواني الواضح بسهولة في الجمع (+) والضرب (x) (وهما العمليتان الوحيدتان لمضاعفة التكاثر ، والتفريخ ، وهذا امر مفيد للانسان الكلاسيكي) فانها قد اعطيت اشارة (+)(x) هي مركب للاولين . والآن فاننا لنسلط ضوءاً جديداً كل الجدة على الخرافات التي اشرنا اليها سابقاً ، الخرافات المتعلقة بانتهاك حرمان الاشياء المقدسة وتدنيسها حينما نزع القناع عن اللامعقول .

ان اللامعقول ، (والذي نميز بلفظنا عنه باستخدام كمور عشرية غير متناهية ،) قد استلزم تدمير نظام عضوي جسدي تناسلي وضعته الالهة .

(١) رأينا ان نترجم الكلم الالمانية Dinglichkeit بالشئبة ، بينما ترجمها المترجم الانكليزي « Materiality » بالصيرورة مادياً . وقد استعملنا التقاط مكان الالفاظ اليونانية التي ليس لها مرادف بالغات الاوروبية او العربية .

ولا شك بأن الإصلاحات الفيتاغورية التي طرأت على الدين الكلاسيكي، كانت نفسها مستندة الى مذهب الالهة ديمتر^(١)، وديمتر، هي شبيبة بالأرض الأم، وهناك علاقة عميقة بين التبجيل الذي تدفقه لهذه الإلهة وبين المفهوم المجتعل للارقام.

وهكذا أصبحت الكلاسيكية تدريجياً حضارة الصغار. ولقد حاولت الروح الأبولوجية أن تقيد الأشياء في الصبر، بواسطة مبدأ الحدود المنظورة، وكان «تابوها» (Taboo) مركزاً على الحاضر الآتي وعلى القرب الملازم له. وكان ما هو بعيد، أو غير منظور، «غير موجود» قولاً وفعلًا. وكان من عادة الانسان الاغريقي أو الروماني، أن يضحي لإله البلدة أو المدينة التي يمكث فيها أو يقطن، أما بقية الآلهة فكانت وراء مرمى بصره. زد على ذلك أن اللسان الاغريقي (اللغة الاغريقية) ونحن سنشير دائماً ومرة بعد اخرى الى الرمزية الجبارة لظواهر لغوية كهذه (لم يكن يملك كلمة فراغ، وهكذا فإن الاغريقي كان يفتقر الى شعورنا بالصعق والافق والتبشير والمسافات والغيوم، ويفتقر أيضاً الى مفهوم الوطن المترامي الاطراف والذي يضم الى صدره امة عظيمة. فالوطن بالنسبة الى الاغريقي هوليس اكبر من تلك البقعة من الأرض التي يستطيع أن يراها من أبراج قلعة بلده، وكان كل ما يقع وراء مرمى بصر هذه النثرة السياسية، غريباً عنه معادياً له من قمة رأسه حتى اخص قدمه، وقد تركز الخوف وراء مرمى ذاك البصر، وقدفقت، نتيجة له، المראה المنفرة للنفس، لتنظيم علائق هذه البلديات التافهة بعضها ببعض ولتدفع بكل منها لتجاهد ضد الاخرى ولتدمر الواحدة الثانية. إن «دولة المدينة» (Polis) هي اصغر اشكال الدول التي يمكن للمقل أن يدركها، وسياستها بصراحة، هي سياسة قصيرة النظر، وهي لذلك تختلف عن سياستها المعروفة «الدبلوماسية الوزارية» والتي هي

(١) ديمتر - Demeter - إلهة الأرض والحبوب والزراعة والاختصاص البشري عند اليونان وحاضرة الزواج، وكان اسمها عند الرومان «سيريس» (Ceres) - المترجم -

سياسة اللامحدود . وشبه لهذا الهيكل الكلاسيكي والذي تستطيع العين ان تستوعبه بلحة واحدة من لمحاتها ، وهو والحق لشكل معاري جد اولي . (لاحظ لم يقل بدائياً - المترجم) فقد كانت الهندسة الكلاسيكية ابتداءً من ارخيتاس حتى بوقليد ، تشغل نفسها بأعداد واجسام واحجام واشكال صغيرة تستطيع ان تدبر امرها ، (شأنها في ذلك شأن المدرسة الهندسية المعاصرة التي لاتزال مستعبدة للكلاسيكية) ولذلك فان الهندسة الكلاسيكية بقيت لاتدري بالمصاعب التي تنجم عن تقرير ارقام ذات ابعاد فلكية ، والتي في كثير من الحالات لاتنفع للهندسة اليوقليدية ، ولولا ذلك لاستطاعت النفس « الأتيكية » المحاذة المراوغة ان تتوصل الى بعض تصور لمسائل هندسية غير بوقليدية ، وذلك لأن نقدها لقاعدة المتوازي^(١) المعروفة جداً ، والتي سرعان ما اثار الشك فيها معارضة ، مع أنه لم تشرح هذه القاعدة بأية طريقة من الطرق ، اقول ان نقدها ذاك قد اقترب بها حتى كادت تلامس الاكتشاف الحامم . (الهندسة اللابوقليدية - المترجم -) لقد كرس العقل الكلاسيكي ، دون جدل ، كل امكاناته للصغير والقريب ، بينما ان عقلنا قد كرس نفسه لبحث اللانهائي وما وراء البصر . لذلك اخضع الغرب آليا جميع الافكار التي ابدعها او استعارها من الآخرين الى شكل لغة اللامتناهي ، وذلك قبل زمن طويل سبق اكتشاف حساب التفاضل الحالي . ولقد امتص المنهاج التحليلي الجبر العربي وحساب المثلثات الهندي والميكانيكا الكلاسيكية امتصاصاً بدهياً طبيعياً .

ان ، حتى الفرضيات الحسابية الابتدائية (لاحظ الفرضيات لا العمليات - المترجم) التي نقول عنها بانها « غنية عن الايضاح والبيان » مثلاً كالفرضية التالية :

$$4 = 2 \times 2$$

تصبح اذا ما تأملنا فيها تأملاً تحليلياً مسائل ومعضلات ، ونحن لم نستطع

(١) انه بالإمكان رسم خط مواز واحد فقط بواسطة نقطة معينة لخط مستقيم معين .

ان نجعل حل هذه المعضلات أمراً ممكناً إلا بواسطة الاستدلالات التي قدمتها
إليتنا نظرية المجاميع .

(Theory of Aggregates)

ولا شك بأن افلاطون وعصره كانوا يرون في أمر كهذا حلوسة فقط ،
بل عقلاً لا رياضياً مفرقاً في غيبائه أيضاً .

انه يمكننا ان نعالج الهندسة ، الى حد معين ، علاجاً جبرياً ، كما يمكننا
ايضاً معالجة الجبر الى الحد ذاته ، علاجاً هندسياً ، وهذا ما يعني ان باستطاعة
العين ان تغمض عليها جفنيها ، أو بمقدورها ايضاً ان تراقب وتحكم . ولناخذ
لانفسنا البديل الاول ، ولننظر الاغريق البديل الثاني ، عندئذ نرى ان
ارخميدس قد لامس بمعالجته البديعة للاشكال الحزونية بعض حقائق عامة هي
جد اساسية بالنسبة الى منهاج « لينتز » التكاملي المحدد ، لكن عملياته
بالرغم من اصطناعها مظهرأ حديثاً لها ، تخضع للبيادىء الستروماتريكية ،
وفي مثل هذه الحالة ، بمقدورها ايضاً ان نقول بان رياضياً هندسياً قد توصل الى
شيء من نتيجة ما لمعادلات في حساب المثلثات .

- ١٣ -

وينشأ عن هذا التعارض الجوهرى بين الارقام الكلاسيكية والارقام
الغربية ، اختلاف جذري في الترابط الذي يشد العنصر الواحد الى الآخر ،
في كل من العالمين الرقميين ، فرباط الاحجام يسمى تناسباً ، أما رباط النسب
فانما هو مُستوعبٌ داخل تصور الوظيفة . ان أهمية هاتين الكلتين (تناسب
والوظيفة) لا تقتصر على الرياضيات بالذات ، بل إنها بالغتا الأهمية ايضاً بالنسبة
للفنون المتحالفة ، فن النحت والموسيقى . وبغض النظر غاماً عن دور التناسب
في تنظيم أجزاء التمثال الفردي ، فان الاشكال الفنية للتمثال ، والنموذجية
في كلاسيكيتها ، التزييس والنقش ، تسمح بتضخيم او تصغير القياس ، (Scale)

(وهذه كلمات لا معنى لها اطلاقاً في الموسيقى) كما نرى ذلك في فن الاشكال حيث تحتل مواضعها مقاسات أصولها الحية ، أما في ميدان الوظيفة ، فانما الحال هي على عكس ما ذكرت تماماً ، إذ أن لفكرة تحول المجموعات الأهمية الحاسمة ، ولا شك أن الموسيقى سيوافق دون ما اعتراض على أن فكراً مشابهة لتلك الفكرة تلعب دوراً أساسياً في نظرية التأليف الموسيقي الحديث . ولست بحاجة إلا الى أن أشير الى اجمال اشكال الموسيقى الجوقية في القرن الثامن عشر ، والمعروف باسم :
« Tema con Variazioni (1) »

أن التناسب يفترض الثبات ، بينما أن التحول يفترض تبديل الأصول ، ولتقابل مثلاً بين تطابق نظريات يوقليد والتي يعتمد بالواقع برهانها على النسبة المفترضة

$$1 : 1$$

وبين الاستدلال الرياضي الحديث على النسبة ذاتها ، بواسطة الوظائف الزاوية (Angular) .

- ١٤ -

ان ألفا (A) ووميغا (V) في الرياضيات الكلاسيكية هي تركيب ، لاحظ هي وليست هما - المترجم) (تركيب يشتمل في معناه الواسع على الحساب الابتدائي) أي انه نتاج شكل واحد منظور حاضراً ، ان الازميل هو ، في هذا الفن التحق الثاني ، البوصلة . ونحن في البحث الوظيفي ، حينما لا يكون الموضوع نتيجة لطراز من حجم ، بل انما يكون نتيجة بحث في امكانيات شكلية عامة ، فان احسن ما نصف به عندئذٍ نهج العمل هو انه

(١) الموضوع ضد التبدلات . وعلى أساس هذا المبدأ تؤولف الموسيقى السمفونية - المترجم

اجراء تأليف يماثل مماثلة تقريبا للتأليف الموسيقي. زد على ذلك أننا تقابل في نظرية الموسيقى عدداً كبيراً من الفِكر (المقتاح ، تركيب الاشارات ، وتركيب الالوان) التي نستطيع ان نستخدمها مباشرة في الفيزياء ، ونحن ان نكون بحاجة إلا الى أضيئ جدول حيناً نقرر اننا نوضح بعملنا الآنف الذكر الكثير من العلاقات .

ان من طبيعة كل تركيب ان يؤكد المظاهر ، ومن طبيعة كل عملية ان تتكرها ، وهكذا فان الاول يحسد ما هو معين بصرياً ، بينما ان الثاني يذيه ، وهكذا نلتقي مرة اخرى بتعارض آخر بين نوعي الرياضيات ، فالرياضيات الكلاسيكية ، رياضيات الاشياء الصغيرة تعالج الحال الفردية الصلدة وتنتج تركيباً هو بيضة الديك (الاول والآخر) . بينما ان رياضيات اللانهائي تعالج مراتب كلمة من الامكانات والاحتمالات الشكلية ومجموعات من الوظائف والعمليات والمعادلات والاقواس (الخطوط المنحنية) وتقوم بعلاجها كلها بعين لا ترقب ما قد يكون لهذه من نتيجة ، بل انما ترقب سياقها ومجراها .

لقد اخذت ، طيلة القرنين السابقين ، فكرة مورفولوجيا عامة للعمليات الرياضية تنمو وتشكل (مع ان الرياضيين المعاصرين يحسدون من الصعب عليهم ادراك هذه الحقيقة) ونحن نملك كل المبررات في اعتبارنا لهذه المورفولوجيا الجديدة ، المعنى الحقيقي للرياضيات الحديثة ككل . وهذا كله ، كما سندرك بوضوح اكثر فأكثر ، هو ظاهرة من ظواهر ميل ملازم للفكر الغربي والخاص بالروح الفاونستية وحضارتها فقط ، لا غير .

ان الاكثوية الساحقة من المشاكل التي تشغل رياضياتنا ، والتي تمتدب مشاكلنا الخاصة ، كما كان تربيع الدائرة يعتبر مشكلة الاغريق ، هذه المشاكل التي تبدو مثلاً في الابحاث الدائرة حول التقارب بين سلاسل لا متناهية (كوتشي) وحول تحول التكاملات الاهليلجية والجزئية الى وظائف دورية متكافئة ، (أبيل وغاوس) اقول ان هذه الاكثوية الساحقة من المشاكل

كانت متبدو للفايرين الذين كانوا يستهدفون دائماً نتائج كمية بسيطة ومقررة ، بمثابة عرض لمهارة غامضة مبهمه . والحق ان عقول العامة الماصرة لا تزال تنظر اليها حتى اليوم نظرة الفايرين ذاتها . وليس هناك من شيء بعيد عن العامة كالرياضيات الحديثة ، وهي ايضاً تحتوي على رمزيتها البعيدة بعداً غير متناه عن المسافة . ان جميع المجازات الغرب العظمى ، ابتداءً من الكوميديا الالهية حتى « بارسينفال » هي غير مألوفة او شائعة لدى العامة ، بينما ارت كل شيء كلاسيكي من هوميروس حتى مذبح « برغامم » كان على ارفع درجة من الشهرة والصيت .

- ١٥ -

وهكذا وأخيراً ، فان كامل محتوى الفكر الرقمي الغربي يركز نفسه على مشكلة الحد للرياضيات الفاوسية ، والتي هي مفتاح اللانهائي ، هذا اللانهائي « الفاوسقي » الذي يختلف اختلافاً كلياً عن الفكر العالمية لكل من العرب والمهند . ومهما كان الزي الذي يبدو به الرقم ، أكان سلاسل غير متناهية أم أقواساً أم وظائف (في حالة معينة خاصة ، فان جوهر (الرقم) هو نظرية الحد (Theory of limit) ، وهذا الحد يمثل التعارض المطلق للحد الذي يتمثل في المشكلة الكلاسيكية الماثلة في تربيع الدائرة . ولقد قامت الفرضيات البوقليدية الشائعة ، حتى خلال القرن الثامن عشر ، بطمس المعنى الحقيقي لبدأ التفاضل . ان فكرة الكميات غير المتناهية في صفها ، كانت كما يحوز لنا أن نقول ، بمثابة اليد ، ومهما بلغت المهارة في معالجتها آنذاك ، فان هذه المعالجة لم تكن تحاول أبداً من أثر يطعمها به الثبات الكلاسيكي ، أثر يجعلها شبيهة بالأحجام ، مع أنها لو قدر لها أن تعرض على بوقليد نفسه لما كان باستطاعته أبداً أن يتعرف عليها أو أن يقبل بها وهي على مثل هذه الحال .

وهكذا فإن الصفر (٠) هو رقم ثابت كامل في « الكونتينيوم » الخطي الممتد من + ١ إلى - ١ ، ولقد اصطدم « اويلر » بعقبة كؤود ، كما اصطدم بها غيره من بعده في بحثه التحليلي ، حينما عالج التفاضل بوصفه صفراً . ولم نستطع أن ننفض عنا هذا الأمر من الحس الكلاسيكي بالرقم نقضاً نهائياً إلا في القرن التاسع عشر ، وذلك عندما أرسى « كوتشي » بإيضاحاته المرفقة الأكيدة لفكرة الحد ، حساب التفاضل والتكامل اللامتناهي على أسس منطقية .

إن الخطوة الفكرية التي خطوها من الكمية غير المتناهية في صفرها إلى الحد الأدنى لكل حجم ممكن في تنامي صفره ، هي وحدها التي قادتنا إلى مفهوم رقم يتذبذب تحت رقم معين ليس هو بالصفر (٠) ولم يعد لرقم من هذا النوع أية خاصية من خصائص الحجم مهما كان شكلها أو لونها ؛ وهكذا أخذ الحد أخيراً يعرض نفسه في نظرية ، ولم يعد الحد بعد ذلك الشيء المقارب إلى ، بل إنما أصبح المقاربة نفسها ، أصبح السياق ، أصبح العملية ذاتها . وهو ليس حالاً بل إنما هو علاقة .

وهكذا ، وبواسطة هذه المضلة الحاسمة في رياضياتنا أصبحنا فجأة نرى أي حد تاريخي بلغه دستور النفس القرينة .

- ١٦ -

إن تحرر الهندسة من المنظور ، وتحرر الجبر من تصور الحجم ، واتحادهما معاً اتحاداً لا يتقيد بجميع محدوديات الرسم والعد ، إنما هو التركيب العظيم الذي أبدعته نظرية الوظيفة . وهذا لا شك كان السبيل العظيم الذي شقه الفكر الرقي الغربي . فلقد انحل الرقم الكلاسيكي الثابت المتحجر في الرقم المتحول المتغير . وأصبحت الهندسة هندسة تحليلية ذات جميع الأشكال المتحجرة . وحلت محل الأجسام الرياضية التي كانت منها وبواسطتها

يستحصل على القيم الهندسية الصلدة الصارمة ، أقول حلت محل هذه العلاقات الفراغية التجريدية ، التي لم تعد في النهاية قابلة للتطبيق على أية ظاهرة حسية حاضرة . ولقد بدأت هذه تستمض عن أشكال بوقليد البصرية بالمراكز (Locs) الهندسية المستندة الى نظام مماثل في مقامه لذلك ، وذي « أصل » جرى اختياره بصورة تعسفية . ومن ثم اخذت تحتل الموضوعية المفترضة لوجود الموضوع الهندسي حتى تبلغ بها تلك الحالة الواحدة، حيث يجب ان لا يطرأ فيها على المتهاج المائل في مقامه لذلك ، واختار اي تعديل خلال العملية (التي هي ذاتها عملية تعادل وليست بعملية قياس) .

ولكن سرعان ما اعتبرت هذه الأبعاد الاحداثيات قيا مجردة وبسيطة ، لا تكرر نفسها للتحديد تقريراً ، كما تكرر ذاتها لتمثل وتضع الحلول محل النقاط بوصفها عناصر فراغية .

ان الرقم وهو حد الاشياء في الصير ، لم يعد يعرض ، كما كان يعرض في السابق في صورة شكل ، بل انما أصبح يعرض عرضاً رمزياً في صورة معادلة . فلقد بدلت الهندسة « معناها » ، واختفى المتهاج المائل في مقامه ، كتصوير ورسم ، وأصبحت النقطة مجموعة رقمية كاملة التجريد . ونحن نجد هذا التحول الباطني للهندسة المعمارية من عصر النهضة الى العصر « الباروكي » في بدع ميخائيل أنجلو و « فغنولا » . فلقد أصبح حال الخطوط المنظورة المجردة في واجهتي المحل والكنيسة ، كحالتها في الرياضيات ، بلهاء عقيدة . وحل محل الأبعاد الاحداثية الواضحة التي نراها في نظام صف الاعمدة الرومانية - الفلورنسية ، وفي طراز طوابق الممارات ، أقول حل لا نهائي الصغر محلها وجاء حوله دقيقاً فخمياً من العناصر ، ومن الأقراص و « الخرطوش » ، وهكذا ذاب عنصر الانشاء في عنصر الزخرفة (الديكور) ، (ونحن اذا ما أردنا ان نمبر عن هذا العمل باللغة الرياضية نقول ذاب في العنصر الوظيفي ، فالاعدة وانصافها المجتمعة في تشكيلات ومجموعات ، تعطل الواجهات وتجتمع وترفض ثانية قلقة متبرمة . وسطوح الجدار والسقف والطبقة ، هذه السطوح

المستوية تذوب في وراء من انجازات معجون الرخام والزخارف ، وتحتفي ،
للتشرق في ارتجاج الضوء والظل . فلقد أصبح الضوء نفسه ، نتيجة للدور
الذي خصه به عالم الشكل « البروكي » الناضج (مثلاً) في المرحلة الممتدة
من برنيني (١٦٥٠) الى الفن « الروكوكي » في مدن « درسدن » و« فينا »
وباريس » ، اقول أصبح في جوهرة عنصر موسيقياً ، فبناء « ترفنجر »^(١) ،
في درسدن هو لا شك سيمفوني كاملة . وهكذا نرى ان الفن الممارس في القرن
الثامن عشر يتطور والرياضيات منذ ذاك القرن ليصبح عالم شكل موسيقي
الطباع .

- ١٧ -

لقد كان من المحتم على رياضياتنا ان تصل في الوقت المناسب الى نقطة تجعل
النظرية والنفس معاً تحسان لاجدود الشكل الهندسي المصطنع فقط ، بل
ايضاً بحدود الشكل المنظور ذاته ، بأنها حدود بالواقع والفعل ، حدود
تشكل عقبات في طريق التمييز ، الذي لا يمكن له ان يعكس ، عن
الإمكانات والاحتمالات الباطنية . وبكلمة اخرى اقول ، النقطة التي بدأ فيها
المثل الاعلى لامتداد التسامي صراعه الاساسي ضد محدوديات الادراك الحسي
الفوري . فالنفس الكلاسيكية كانت تخضع ، بالرغم من الاعتزال
الافلاطوني والرواقي ، للحس الشهواني (كما يرثى المعنى الشهواني المستر وراء
الارقام الفيثاغورية) ، لذلك فانها كانت تحس برموزها اكثر بكثير من ان
تعمل على بحث هذه الرموز من باطنها . لذا فان الجسدي كان عاجزاً هنا ،
وهناك عن التسامي عاجزاً تماماً . ولكن حيث ان الرقم كما يفهم من
الفيثاغوري يعرض جوهر معلومات (Data) فردية مميزة وقائمة بذاتها ، في

(١) بناء شيد في عهد الملك اغسطس الثاني عام ١٧١١ . - المترجم -

الطبيعة . الا ان « ديكارت » وخلفاءه كانوا يرون في الرقم شيئاً يتوجب عليهم ان يفتحوه ويكتسحوه ويعتصروه ويفتصبوه ، وهو في نظر هؤلاء علاقة تجريدية ملوكية في عدم اكترائها ولا مبالاتها بجميع انواع المساعدات البصرية ، وهي قادرة على الاحتفاظ وحماية جوهرها من الطبيعة وفي كل الاحوال . ان ارادة القوة ، (ولنستعمل قاعدة « نيتشي » العظيمة) ابتداء من العهود الفوطية المبكرة ، مرحلة الاداس^(١) ، فالكاتدرائيات ، فالخروب الصليبية وحتى ابتداء من عهود الغزاة القوطيين والفيكتنج ، أقول ان ارادة القوة قد اوضحت موقف النفس الغربية من عالمها ، وهذه الارادة تظهر ايضاً في الحيوية الحسية للمسامية ، في ديناميكية الرقم الغربي . لقد كان العقل في الرياضيات « الابولونية » خادماً للعين ، اما اليوم فلقد اصبح العقل في الرياضيات الفوسقية ، سيداً لها وربما . لذلك نرى ان الفراغ الرياضي المطلق ، لا يت من قارب او بعيد الى الكلاسيكية بآية صلة او نسب ، بالرغم من ان الرياضيين لم يجرأوا ، بإجلالهم العميق للتقاليد الاغريقية ، على ملاحظة هذه الحقيقة ، اذ انها شيء يختلف عن السعة غير المينة ، سعة الخبرة اليومية والرسم المألوف ، ولم يتجرأ هؤلاء حتى على معرفة استدلالية « كنت » الفراغية ، مع انها بدت كفهوم غير مبهم وأكد . انها والحق لحقيقة تجريدية مجردة ومثل أعلى وعرض لنفس لن تقبل بالاكتمال ، نفس تقصر الوسائل الحسية أقل فاقول ، عن اشباعها ، نفس ستطرح أخيراً تلك الوسائل جانباً ، فالعين الباطنية قد استيقظت من غفوتها .

وهنا ولاول مرة ، فان اولئك الناس الذين فكروا تفكيراً عميقاً ، قد أرغوا على اعتبار الهندسة اليوقليدية ، التي هي الهندسة الحقيقية والوحيدة للبسط في كل العصور ، على أنها مجرد فرضية وذلك اذا ما نظر اليها من وجهة نظر أرقى وأرفع . أما صحتها العامة كما نعرف ، منذ عهد « غاوس » فهي مستحيلة على البرهان اذا ما جوبت بهندسات أخرى تقع خارج نطاق الادراك

(١) عصر الاثني عشرية البطولية ، ويقع بين العرت العاشر والقرن الثالث عشر . - المترجم

الحسي . ان الفرضية الخطيرة في هذه الهندسة التي تتمثل في قاعدة المتوازيات الفيثاغورية ، هي مجرد زعم ، نستطيع نحن بكل حرية أن نستبدله بزعم آخر . فقد زعم ، بالواقع ، أننا لا نستطيع أن نرمس من نقطة معينة أي خط مواز ، او نستطيع ان نزع بأنه بمقدورنا ان نرمس خطين ، أو خطوطاً كثيرة أخرى موازية للخط المستقيم المعين ، وجميع هذه المزاعم تقود كلها الى هندسات أبعاد ثلاثة لا يأتيها اللوم من خلفها أو قدامها .

ويمكننا ان نستخدم هذه الهندسات في العلوم الفيزيائية والفلكية ، وهي في بعض الحالات مفضلة على الهندسة اليوقليدية . وحتى أن النظرية القائلة بأن الامتداد لا حد له (وهذا الامتداد أصبح لا حد له منذ عهد رين و عهد نظرية الفراغ المحدود ، وعلينا أن نغيز بين مصطلحي لا حد له وبين ما لا نهاية له) أقول إن هذه النظرية تتناقض والطابع الجوهري لكل ادراك حسي فوري ، وفي هذه الحال فان هذا الأخير يعتمد على وجود مقاومة خفيفة ، وهو نتيجة لذلك يملك بعد ذاته قيوداً مادية . لكن يمكن للمرء أن يتخيل مبادئ الحد التجريدية التي تتسامى بالاحتمالات المعرفة بصرياً لتدخل بها نطاق حس جديد كل الجودة . زد على ذلك انه يكن داخل الفكر العميق وحتى في الهندسة الكارتية ، فزعم يدفع به كي يتجاوز الفراغ التجريبي ذا الأبعاد الثلاثة ، حيث يعتبره خطراً غير ضروري على رمزية الرقم . وبالرغم من ان التصور لفراغ ذي أبعاد عديدة غفيرة ، (ومن المؤسف أننا لا نجد كلمة أحسن من هذه لنصف بها الفراغ الأنف الذكر) قد امد التحليل بأسس اوسع . الا ان الخطوة الحقيقية الاولى قد مشيت ، في اللحظة التي قطعنا بها علاقة القوى (وهي بالواقع اللوغرفات) بالمسطوح والاجسام المدركة حسياً ، واستطاع استخدام اللامعقول « والاسات » ان يدخل الى ميدان الوظيفة قيم علاقة عامة كلمة .

ولا شك بأن كل من يمتلك اي قدر من التفكير الرياضي يسلّم بأننا قد اجتازنا مباشرة مرحلة تصور ∞ كحد طبيعي اعلى الى مرحلة تصور ∞ ،

وهذا نقضنا من اذهانتنا نهائياً الضرورة غير المشروطة لفراغ ذي ابعاد ثلاثة .

وحالما فقد العنصر الفراغي ، او النقطة ، آخر اثر بصري عليه ، واصبح بدلاً من ان يعرض على العين بوصفه مقطعاً في خطوط متساوية ، يعرض كجموعة من ارقام مستقيمة ثلاثة ، لم يعد هناك عندئذٍ من اعتراض ملازم على استبدال الرقم 3 بالرقم العام n . وهكذا تغير تصور الابعاد تغيراً جذرياً . فلم يعد يهدف الى معالجة خاصيات النقطة علاجاً عشرياً، مستنداً في ذلك الى مركزها في المنهاج المتطور ، بل انما اصبح يعرض كامل الخاصيات التجريدية لمجموعة رقمية بواسطة اي عدد يشاؤه من الابعاد .

ان المجموعة الرقمية المكونة من عدد n من العناصر المنتظمة المستقلة ، هي صورة للنقطة ، وهي تدعى النقطة . وبالمثل فان المعادلة التي يتوصل اليها منطقياً بما ذكرت ، تدعى بالمستوى (Plane) وهي صورة للمستوى . اما مجموع كل نقاط n من الابعاد فانما يدعى الفراغ ذا الابعاد n .

في عوالم الفراغ المتسامية هذه . والتي هي بعيدة كل البعد عن اي نوع من الانواع الحسية ، توجد العلاقة التي يتوجب على التحليل ان يتحرى عنها ويبحثها ، والتي هي ، بصورة دائمة ، على وفاق ومعلومات الفيزياء التجريبية .

ان هذا الفراغ ذا المربعة الارقى هو في كامله ملكية خاصة مميزة محصورة بالفكر الغربي . وذلك الفكر هو وحده الذي حاول ونجح في « الصير » وامسى ، نتيجة لذلك ، امتداد هذين الشكلين : ان تتضرع وان تربط ، هو ان تعرف « الغريب » بواسطة هذا النوع من وضع اليد او الاستيلاء او « التابو » .

والحق انه لم يكن بالامكان ، قبل وصول اجواء فكر رقي كهذه ومثل هذه الاجواء لا يتمتع بها الكثيرون من الناس ، بل القلة منهم ... ان تكتسب مثلاً المناهج ذات الارقام المفرطة في تعقيدها (Hypercomplex) (كرباعيات حساب التفاضل والتكامل للوجهات (The Quaternions of the calculus of vectors) اي معنى ، او كما يبدو لرموز غير ذات معنى ك ∞ ، اقول

لم يكن بالإمكان ان تكتسب كل هذه المعاني طابع شيء واقعي .
ووفق هذا فقط ، لا وفق اي منهاج آخر ، يجب ان يفهم ان الواقعية
هي ليست فقط الواقعية الحسية ، (لاحظ لم يقل المحسوسة - المترجم) اذ
ان الروحاني لم يعد محدوداً بالأشكال المدركة حساً عندما يضع فكرته
موضع التحقق .

- ١٨ -

من هذه البداوة العظمى لعوالم الفراغ الرمزي ، انبثقت آخر إبداعات
الرياضيات الغربية ، (تعدد وغزارة النظرية الوظيفية في مجموعات ، فالمجموعات
هي مجاميع او تكتلات من الصور الرياضية المتجانسة) مثل كل المعادلات
التفاضلية لطراز معين ، والتي هي في تركيبها وانتظامها ماثلة لاجسام
« ديديكاياند » الرقمية . وهنا تطالعنا عوالم نحس بها على انها ذات ارقام
جديدة كل الجدة ، مع انها لاتتسامى مطلقاً حسياً فوق العين الباطنية للوذهي
الماهر .

ان المضلة الآن هي ان نكتشف ، في منهاج الشكل التجريدية
هذه ، عناصر معينة تبقى بالنسبة الى مجموعة من العمليات المعنية (مثلاً تحول
المنهاج) غير متأثرة به ، وهذا ما يعني انها تمتلك عدم التبدل او التحول ،
ونلصف ما اوردها آتفا باللغة الرياضية ، فنقول ان المسألة هي كما ادلى بها
« كلاين » اذ قال :

هناك متضاعف (Manifold) ذو n من الابعاد (Space) ومجموعة من
التحويلات ، والمطلوب الان هو فحص اشكال المتضاعف من جهة خاصيات كذه
والتي لاتتبدل نتيجة لتحول المجموعة .

وبلوغ رياضياتنا الغربية هذه الذروة ، واستنراقها لجميع امكاناتها الباطنية

وبإنجازها لمصيرها بوصفه نسخة وتعبيراً وهو الاوضح تعبير عن فكرة النفس الفاعلية ، 'تنتهي رياضياتنا تطورها بالطريقة ذاتها التي انتهت وفقها الرياضيات الكلاسيكية في القرن الثالث تطورها .

ان كلا من هذين المصطلحين (الرياضيات الكلاسيكية والغريبة) (وما الوحيدان اللذان يمكننا اننا ، حتى اليوم من فحص التركيب الأساسي فحوصاً تاريخياً) قد انبجس من فكرة رقم جديدة كل الجدة ، فتجسد الاول ' فيثاغوروس ، وتجسد الثاني ' ديكارت ' . وكلاهما اتسع وامتد بكل روعة وجمال وبلغ مرحلة نضوجه بعد أن أصبح له مئة عام من العمر ، ثم ازدهر مده هي قرون ثلاثة من الزمن حيث انجز خلالها تركيب فكرته ، وفي لحظة انجازهما لرسالتهما انتقلتا كما انتقلت حضارتاهما الى المدينة ، مدينة المدينة العالمية الكبرى . وانا سنوضح المغزى العميق لهذا التكامل والتضامن في الوقت المناسب ، اذ أنه يكفينا أن نقول الآن أن عهد الرياضيين العظماء قد تصرم بالنسبة البنا ومضى ، وأن واجباتنا هي اليوم أن نصون ونجمع ونصفي ونختار ، فلقد حل الانشغال « الشاطر » بالتفاصيل ، هذا الانشغال الذي طبع الرياضيين الاسكندرانيين بطابعه في العهود الهيلينية المتأخرة ، محل الإبداع الديناميكي .

والمخطط التالي سيوضح ما أعنيه :

الرياضيات الكلاسيكية	٢ - ذروة التطور المنهاجي
١ - مفهوم رقم جديد	٤٥٠ - ٣٥٠
٥٤٠ ق.م تقريباً	افلاطون ، أرخيتاس ، يودوكسوس .
الرقم بوصفه حجماً	(فيدياس وبراكستيلس)
(الفيثاغوريون)	٣ - الاكتمال الباطني وإنجاز
(٤٧٠ ق.م تقريباً : انتصار النحت	عالم الرقم لرسائله
على النقش على الحائط)	٣٠٠ - ٢٥٠

- يوقليد ، ابولونيوس ، ارخيميدس
(ليسبّوس ، ليونخارس)
١ - ١٦٣٠ ب.م تقريباً
الرياضيات الفريية
الرقم بوصفه علاقة
ديكارت ، باسكال ، فيرمت)
نيوتن ، لينتز (١٦٧٠)
(١٦٧٠ تقريباً : انتصار الموسيقى
على الرسم الزيتي .)
٢ - ١٧٥٠ - ١٨٠٠
أويلر ، لاغرانج ، لابلاس
(غلوك ، هايدن ، موزارت)
٣ - ما بعد ١٨٠٠
غاوس ، كوتشي ، رين
(بيتهوفن)





الفصل الثالث

مشكلة التاريخ العالمي

— السبيل والمنهج —

وأخيراً ، أصبح بالإمكان الآن ان نخطو الخطوة الخامسة لرسم صورة للتاريخ ، صورة مستقلة عن وجهة النظر العرضية للمرحلة التي يعيش فيها هذا او ذاك المراقب . زد على ذلك ، ومستقلة ايضاً عن شخصية المراقب نفسه ، الذي هو ، بوصفه عضواً ذا مصلحة في حضارته الخاصة 'معرض' ، تحت تأثير نزعاته الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية ، لأن ينظم مواد التاريخ وفق نظرة محدودة «في الزمان والمكان» ولأن يرسم اشكالا اعتباطية يدخل مجالات التاريخ ضمن نطاقها قسراً وهي في نفس الواقع غريبة عن محتواها كل الغرابة . وما ظلّ مفقوداً حتى الآن هو التجرد عن المواضيع التي يدور حولها البحث . ولقد تحقق هذا التجرد منذ زمن بعيد بما يتعلق بالطبيعة مع أنه بالطبع كان سهل التحقيق نسبياً ، طالما أن الفيزيائي يستطيع بكل وضوح أن يرسم الصورة الميكانيكية السببية لعالمه دون أن يترك لشخصه أي أثر فيها

كأنه هو نفسه لم يكن له وجود فيه ابدآ . وانه الامر جد ممكن أن نتخذ الموقف ذاته بالنسبة الى التاريخ . لكننا لم نكن لتعي هذا الامكان . ومؤرخ اليوم إذ يتجسس « بموضوعيته » يكشف بسذاجة وبطريقة لا شعورية عن تحيزه .

ولهذا السبب يحق لنا تماماً ان نقول (ولا شك ان هذا القول سيقال يوماً ما) انه لم يبق احد حتى الآن بمعالجة التاريخ بمعالجة فاوستية وان التاريخ لا يزال يفتقر الى صورة فاوستية له . ونعني بهذا النوع من المعالجة ، معالجة تقف بقسط من التجرد يمكنها من التسليم بان كل « حاضر » ليس « حاضراً » الا عندما يتمتع المرء بقدر كافي من الانعزال ، يحمله يعترف بان أي حاضر هو بالنسبة الى جيل معين من الناس ، وان عدد الاجيال لا حد له . وانه من الضروري ان ننظر الى « الحاضر » بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة نظرنا الى شيء متنام في البعد ، ونظرنا الى الغريب ، وان نمالجه معالجتنا الحقيقية من الزمن لا تقل ولا تزيد في معناها عن اي حقبة اخرى في الصورة الكاملة التي رسمها للتاريخ . ولن نستخدم مثل هذه المعالجة عوامل مثل عليا تشوه الصورة الحقيقية للتاريخ ولن نضع اصلاً شخصياً لاحداثياته (co - ordinates) ولن تتأثر بأي من الآمال او المخاوف الشخصية او بأي من الدوافع الباطنة الاخرى التي لها اهميتها الكبرى في الحياة العملية . ومثل هذا التجرد (ولنستعمل كلمات نيتشه ، لا بد من ان نقول انه كان يفتقر الى القدر الكافي من التجرد) يمكننا أن ننظر الى الحدث الانساني بكامله من بعد شاسع ، وان ننظر الحضارات الفردية بما فيها حضارتنا ، كما ننظر الى قمم جبال تمتد في سلسلة على طول الافق .

ولذلك ؛ لا بد من ان نقوم ثانية بالعمل الذي قام به كوبرنيكس وهو عمل يحرره من الحاضر الراهن باسم اللانهاية .

ولقد حققت النفس الغريبة هذا التحرر في ميدان الطبيعة منذ طويل زمن ، وذلك عندما انتقل من نظام الكون الذي وصفه بطليموس الى النظام الوحيد

الذي يطابق واقعہ ، والذي يرى في وضع المراقب الموجود على سيارة (Planet) ما وضعاً عرضياً وليس قياسياً . ان تحرير التاريخ العالمي من وجهة النظر العرضية أي من « العصر الحديث » الذي يعاد تحديده دوماً لأمر ممكن بل ضروري . ولا ريب في ان القرن التاسع عشر للميلاد يبدو لنا مليئاً بالحوادث وذات أهمية لا تقدر اذا ما قارناه بالقرن التاسع عشر قبل الميلاد ، ولكن علينا الان نسي ان القمر ايضاً يبدو لنا اكبر من عطارد والمشتري . لقد حرر الفيزيائي نفسه من التحيز للبعد التسمي منذ عهد بعيد ، لكن المؤرخ لم يحقق بعد هذا التحرر . فنحن نسمح لانفسنا بان نعتبر حضارة الاغريق حضارة « قديمة » بالنسبة الى حضارتنا « الحديثة » . او لم يكن الاغريق بدورهم « حديثين » بالنسبة الى المصريين الذين عاشوا في بلاط تحوتس الكبير ، قبل هوميروس بعدة قرون ، وكانوا قد وصلوا الى تفهيم التاريخي في ذلك العصر ؟

ان الأحداث التي جرت في المرحلة التاريخية الممتدة من عام ١٥٠٠ والمتمتية بعام ٢٨٠٠ ، تشكل بالنسبة لنا أهم ثلث من اثلث التاريخ الثلاثة . ولكن حال المؤرخ الصيني هي عكس حالتنا تماماً ، فهو يقف ليعود بنا نظريه الى الوراء وليحاكم تاريخاً له من العمر اربعون قرناً . أما قروننا الثلاثة تلك فهي بصورة عامة مرحلة وجيزه وغير ذات أهمية ، وأهميتها تتلاشى اذا ما قيسَت بأهمية قرون سلالة « الهان » المالكه (٢٠٦ ق.م - ٢٢٠ بعد الميلاد) التي تعتبر في تاريخ « العالم » صانعة مراحل . ان تحرير التاريخ من عبودية أحكام المراقب السابقة ، هذا التاريخ الذي لم يكن ، حتى اليوم بالنسبة لنا ، أكثر من تدوين متحيز مغرض لماضٍ يفضي بنا الى الحاضر العرضي الذي نتخذ من مثله العليا ومصالحه قسطاً للانجاز وميزانا للامكان ، أقول إن تحرير التاريخ من كل ما ذكرت هو موضوع كل ما هو آتٍ في هذا المؤلف .

ان الطبيعة والتاريخ هما الاصطلاحان النهائيان المتقابلان على طرفي سطر
المدى لامكانات الانسان ، وهما اللذان يمكنان الانسان من تنظيم الوقائع
المحيطة به على شكل صورة للعالم . ان الواقعة (Actuality) هي الطبيعة
طالما انها تخصص للاشياء في الصيرورة مكانها كأشياء في الصير . أما التاريخ
فهو تاريخ طالما أنه ينظم الاشياء في الصير بالاستناد الى صيرورتها . اما
الواقعة فيوصفها تداعياً للفكر (واستحضاراً للفكرة) فانها تخضع للتأمل
والبحر ان ، وأما من حيث انها تأكيد حواس فإنما تفهم فهماً دقيقاً .

ولقد شرحت الواقعة في حالها الاولى الآتفة الذكر ، في عوالم افلاطون
ورمبراندت وغوته وبيتهوفن ، أما الحال الثانية للواقعة فانما قامت بشرحها
عوالم بارمنيدس وديكارت و « كنت » و « نيتش » . ان المعرفة في معناها
الدقيق الحازم هي عمل التجربة ، هذه التجربة التي تدعى نتيجتها المكتملة
« بالطبيعة » ..

ان المعروف و « الطبيعة » هما شيء واحد ، وهما الشيء نفسه ، ولقد
اوضح لنا رمز الرقم الرياضي ان مجموع الاشياء المعروفة هو نفس ما عرف
به عالم الاشياء ميكانيكياً ، أشياء قررت صحتها ، وأمسّت تخضع للقانون .
ان الطبيعة هي مجموع الضرورات التي فرضها القانون . وليس هناك من قوانين
غير قوانين الطبيعة ، لذلك لا يوجد هناك أي فيزيائي يدرك واجبه حق
الادراك يرغب في تحطّي هذه الحدود (قوانين الطبيعة) . لذلك فان واجبه
هو ان يشترع دستوراً منتظماً لا يشتمل فقط على كل هذه القوانين التي
يستطيع أن يمجدها في صورة الطبيعة التي هي ذاتية باللسبة اليه ، بل انما
يتوجب عليه أيضاً ان يعرض هذه الصورة بكامل عناصرها وعليه الا يبقى
أبسط البسيط خارجها .

ان التأمل او الرؤيا من جهة اخرى ، (وهنا يتوجب علي ان أورد قول غوثيه المأثور : علينا ان نميز باهتمام وعناية بين الرؤيا والنظر) هي عمل التجربة ذاك الذي هو في حد ذاته تاريخ لانه هو نفسه انجاز وتحقيق .

فذاك الذي عيشَ ، هو ذاك الذي حدث ، وهو تاريخ .

ان كل حدث هو فريد في نوعه وعاجز عن ان يكرر ذاته . فهو يحمل كامل طابع الاتجاه (Direction) (الزمن) ، طابع عدم الارتداد .

لذلك فان ما حدث يدرج في باب الصير ، وليس في باب الصيرورة ، انه يدرج في باب المتحجر ، وليس في باب الحي ، وهو ينتمي ، دون شك ، الى الماضي حيث تكن ينابيع رعبنا من العالم . ان كل شيء معروف على عكس (ما هو مدرج في باب الصير) هو معدوم الزمان ، فهو ليس بماضٍ وليس بمستقبل ، انه بكل بساطة هو هنا ، وهو نتيجة لذلك صحيح دائم الصحة ، كما يستلزم بالواقع صحته دستور القوانين الطبيعية نفسه . ان القانون وميدان القانون هما مناهضان للتاريخ . فهما يستثليان المصادفة . ان قوانين الطبيعة هي اشكال صارمة عنيفة ، وهي لذلك ضرورة غير متأسسة . وبهذا يصبح من اليسير علينا ان نرى السبب الذي يجعل الرياضيات ، حين تنظيمها للاشياء في الصير ، تتحد دائماً ، وينوع خاص ، وقوانين العلة .

ليس للصيرورة رقم ، ونحن نستطيع ان نحصي ونقيس فقط الاشياء غير الحية ، والشيء الذي نستطيع ان نقصه عن الحياة . فالصيرورة المجردة ، الحياة المجردة ، هي جوهر غير قابل للحد ، فهي تقع خارج دائرة مبدأ العلة والمعلول وما وراء القانون والقياس . وليس هناك من بحث تاريخي عميق مجرد يفتش عن نقاط الوفاق بين بحثه وقوانين العلة ، لانه اذا ما قسام بمثل هذا الامر ، فعندئذ يكون جاهلاً بجوهره الخاص .

وفي الوقت ذاته ، فان للتاريخ ، اذا ما عولج معالجه ايجابية ، ليس بصيرورة مجردة ، انه صورة ، انه شكل عالم يشع من الوعي اليقظ للمورخ

حيث تسطر الصيرورة على الصير . ان امكانية استخلاص نتائج منها كان نوعها بواسطة مناهج علمية ، تتوقف على نسبة الاشياء في الصير الموجودة في الموضوع المطروح على بساط البحث ، لكن هناك فرضية تحمل خلافاً ونقصاً في الاشياء في الصير ، اذ ان هذه الفرضية تقول بأنه كلما ازدادت النسبة ارتفاعاً (نسبة الاشياء في الصير الموجودة في الموضوع المطروح على البحث - المترجم) يزداد مظهر التاريخ ميكانيكية ومنطقاً وسببية . وحتى الطبيعة الحية « لغوتيه » مع ما كانت عليه صورة عالمه من بعد مطلق عن الرياضيات ، الا انها احتوت على ما يكفي من آليات والمتحجر من الاشياء بما سمح له ان يمالج على الاقل مطلع بحثه معالجة علمية .

ولكن عندما يتفاعل محتوى الاشياء في الصير الى بالغ الصغر ، عندئذ يصبح التاريخ صيرورة مجردة تقريباً ، ويمسي التأمل والرؤيا تجرية لا تترجم الا بواسطة اشكال الفن . ان ما شاهده « دانتي » ماثلاً امام عينيه الروحانيين كصير للعالم ، لم يكن بإمكانه ان يصل اليه بوسائل العلم ، ومثله « غوته » فانه لم يكن بمستطاعه ان يبلغ بهذه الوسائل (العملية) تلك اللحظات العظمى في دراساته « لفاوست » ولا يشذ عنها بلوطانيوس وجيوردانو برونو اللذان لم يكن بمقدورهما ان يقطرا رؤاها بواسطة الابحاث العلمية . ان هذا التعارض يكن تحت جنح كل خلاف يدور حول الشكل الباطني للتاريخ . وفي حالة وجود الموضوع نفسه ، او الحقائق ذاتها ، امام عدد من المراقبين ، فمئذئذ يُكوّن كل مراقب منهم انطباعاً مخالفاً لانطباع غيره عن ذلك الموضوع او هذه الحقائق ، وذلك وفقاً لما تملّيه عليه نزعته الخاصة ، وهذا الانطباع هو انطباع مستصير على اللس والتصير ، وهو الذي يكن وراء حكم المراقب ويعطيه لونه الشخصي . اما درجة استيعاب الاشياء في الصير ، فانها تختلف بين شخص وآخر ، وهذا الواقع ، بحذ ذاته ، كافٍ على ان المؤرخين لن يتمكنوا أبداً من الوصول الى اتفاق على الموضوع والنهال ، لذلك نرى ان كل واحد منهم يتهم الآخر بالمعجز والقصور في

« صفاء التفكير » ، ومع هذا فان شيئاً ما يُعبر عنه بشبه الجلبة هذه (صفاء التفكير) هو شيء لا يُبنى بالأيدي ولا يدل على تفوق او فضيلة للدرجة ، بل إنما يدل على اختلاف ضروري في النوع . والشيء نفسه ينطبق على جميع العلوم الطبيعية . ومع ذلك فيجب الا تقرب عن بآلتنا الحقيقة القائلة بأن الرغبة في كتابة التاريخ كتابة علمية إنما هي رغبة تختزن في اعماقها تناقضاً وتعارضاً . فالعلم الحقيقي يبلغ مداه مدى ما يبلغه تصور الصواب والخطأ من صحة . وهذا القول ينطبق على الرياضيات وينطبق ايضاً على علم العمل الجاروفي (نسبة الى جاروف) للتاريخ كقربة المواد التاريخية وتنظيمها . غير ان الرؤيا التاريخية الحقيقية تنتمي الى ملكة المغازي (جمع مغزى) حيث لا تكون الكلمات المتعارضة : صواباً وخطأ ، بل إنما تكون : عميقة وضحلة . فالفيزيائي الحقيقي ليس بميتق ، بل إنما هو حاذق فأقب البصيرة ، وهو لا يستطيع ان يصبح عميقاً الا اذا انطلق خارج ميدان الفرضيات ونفض عنه غبار الاشياء النهائية . لكنه اذا ما اقدم على ما ذكرت لا يعود فيزيائياً بل إنما يسمي « ميتافيزيقياً » . ان الطبيعة يجب ان تعالج معالجة علمية ، اما التاريخ فمن المتوجب ان يعالج معالجة شعرية وينسب فضل ابداء الملاحظة التالية الى (الشيخ) ليوبولد فون رانكة

وبعد كل شيء ، فان رواية « سكوت » « كورننت دارورد » كانت كتابة تاريخية صحيحة ، وهكذا فان مزية كتاب تاريخ جيد ما تتمثل في ان يمكن مثل هذا الكتاب القارئ من ان يصبح « سكوت » الخاص .

ومن جهة اخرى ، هناك داخل حيز الارقام والمعرفة الصحيحة ما اسماء « غوتيه » « بالطبيعة الحية » ، وهذه رؤيا فورية للصيرورة المجردة وللشكل الذاتي ، وهي ، بالواقع ، التاريخ كما عرفناه اعلاه . لقد كان عالم غوتيه ، في الوهلة الاولى ، تركيباً عضوياً ، اي ، وجوداً ، ولذلك من السهل علينا ان نرى السبب الذي يجعله في اتجاهه ، وحتى عندما تعالج هذه الابحاث نوعاً مادياً ، لا يستعمل الارقام او القوانين او السببية المسجونة في قواعد ، او

التشريح مهما كان موضوع تلك الابحاث . بل انما كانت كل ابحاثه ابحاثاً مورفولوجية بارفع مما لهذا الوصف من معنى ، كما ونعرف ايضاً لماذا لا يستخدم وليس في حاجة الى ان يستخدم في عمله الاساليب الغربية غير الكلاسيكية الخاصة بالمعالجة السببية ، (أي) التجربة القياسية . أما معالجته لموضوع اديم الارض (قشرة الارض) فانما هي معالجة جيولوجية لا تتغير ، ولم تكن ابداً معالجة متالوجية (علم المعادن) حيث انه أسمى المتالوجي علم الشي الميت .

ولنقل مرة ثانية بأنه لا توجد هناك حدود ثابتة صحيحة تفصل بين هذين النوعين من تصور العالم . (العالم كصيورة ، والعالم كصير - المترجم) فيها بلغ التعارض من الشدة بين الصيورة والصير ، فان الحقيقة تبقى ماثلة أمامنا ، حقيقة وجودهما المشترك في كل نوع من انواع الفهم . فذاك الذي يتطلع الى الصيورة والتحقق فيها ، فانما يختبر التاريخ ، اما ذاك الذي يشرحها بوصفها صيراً ومتحققاً فانما يطلع على الطبيعة .

ان داخل كل رجل ، وداخل كل حضارة ، وداخل كل مظهر حضارة ، توجد نزعاة ملازمة ، ميل ملازم ، اختيار لازم لكل ما ذكرت ، الى تفضيل احدهما على الآخر (الصيورة والصير) واتخاذهما مثلاً أعلى لفهم العالم . ان الانسان الغربي لفي مرتبة رفيعة من مراتب الميل الى التاريخ ، بينما لم تكن هذه حال الانسان الكلاسيكي ، فنحن نتابع ما نعطاه بعين تنظر الى الماضي والمستقبل ، بينما ان الانسان الكلاسيكي لم يكن يعرف إلا الحاضر الآتي ويحيط اسطورة وخرافة . ونحن نرى رمزاً للصيورة في كل فاصلة (Bar) من فواصل موسيقات ابتداء من « بلساتينا » حتى (فاغنر) ونرى في الاغريق رمزاً للحاضر الجرد في كل تمثال من تماثيلهم ، « فايقاع » الجسد يركز على الرباط المعاصر بين الاعضاء ، بينما ان « الفيوغ^(١) » (Fugue) تقوم على تتالي العناصر في الزمان .

(١) الفيوغ ، قطعة موسيقية متمدة الانغام (بولفونيك) . - المترجم -

من هنا ينشأ اذن العنصران الأساسيان لكل تصوير للعالم ، واعني هذين العنصرين ، مبدأ الشكل ومبدأ القانون . وكلما زادت صورة العالم في مزايا الطبيعة وخصائصها ابرازاً ، تزيد سيطرة القانون والرقم عليها دون قيد او شرط . وكلما ازدادت صورة العالم بدهاء ووجدانية بوصفها صيرورة خالدة ، تزداد الصورة غريبة عن الارقام ومتضاعفاتنا وعناصرها المحسوسة . ان الشكل هو شيء ما متحرك ، شيء ما صائر ، شيء ما عابر . ومذهب التشكل هو مذهب التحول ايضاً « ان التحول هو مفتاح حامل ألف بائية الطبيعة » ، هذه الجملة تبدأ ملاحظة غوثيه ، وهي جملة توضح بخلاف الخلاف المنهاجي بين نظريته المشهورة والقائسة « بالخيال المدرك الصحيح » والذي يسمح للحي بأن يستخدمه ، وبين عملية التقليل الصحيح الذي تقوم به الفيزياء الحديثة . ولكن مهما كان نوع العملية وشكلها ، فان فضلة تتألف من قدر كبير كهذا من العنصر الغريب ، كما هو موجود ، 'يعثر عليها دائماً' .

ان هذه الفضلة تتخذ في العلوم الطبيعية الصارمة شكل نظريات وفرضيات محتومة ، تفرض على ، وتخمّر الكتلة المتحجرة للارقام والقواعد . وتبدو الفضلة في البحث التاريخي كتقويم تاريخي ، (Chronology) أي التركيب الرقمي للتواريخ والاحصاءات والتي ، بالرغم من ان الرقم غريب على جوهر الصيرورة ، يبلغ التفافها حول وفي عالم الاشكال التاريخية حداً يحس معه المرء بان هذه الفضلة غير دخيلة أبداً على ذاك العالم أو متطفلة عليه ، وذلك لانها مجردة من المعنى الرياضي . ان الرقم التقويمي التاريخي يميز وقائع فريدة في نوع حدوثها ، بينما ان الرقم الرياضي يميز امكانات ثابتة لا تتغير . ان الرقم للتقويمي يصلق الصور ويضع الخطوط المريضة للرحلة التاريخية ويضع الحقيقة للعين المدركة ، بينما ان الرقم الرياضي هو نفسه القانون الذي يسعى لاقراره ، وهو هدف البحث ونهاية مطافه .

• ان الرقم التقويي التاريخي هو اسلوب رَوْدٍ علمي 'مستعار' من علم
العلوم ، الرياضيات ، وهو يستعمل ، كما هو ، دون أي اعتبار لخاصياته
الخاصة . فلنقابل ، مثلاً بين مفهومي هذين الرمزين :

$12 \times 8 = 96$ وبين ١٨ تشرين الاول ١٨١٣ (هزينة نابليون في
معركة ليباترج وتحمرر المانيا - المترجم) .

ان المتمعن في هذين الرمزين يجد ان الفرق بينهما ، في استخدامنا للارقام ،
هو نفس الفرق بين الثنا والشم الذي يتجلى في حالة استخدامنا للكلمات .

وهناك نقطة اخرى يتوجب علينا ان نشير اليها . لما كانت الصيرورة
دائماً تقع على قاعدة الصير ، ولما كانت صورة العالم الممثلة للصيرورة ، هي تلك
الصورة التي يعطينا إياها التاريخ ، لذلك فان التاريخ هو الشكل الأصل
للعالم ، بينما ان الطبيعة (ميكانيكية العالم المتقنة الصنع) هي الشكل المتأخر
للعالم والذي يستطيع اشخاص ينتمون الى حضارة فاضحة ان يحققوه تحقيقاً
كاملاً . وبالفعل ، فان الظلام الذي يضر النفس البسيطة للجنس البشري
البدائي ، والذي نستطيع ان نتحقق منه حتى اليوم بواسطة عاداتهم الدينية
واساطيرهم ، (هذه التي تشكل عالماً أساسياً كامل الأسس في عناده المجرى
وصلابته القولانية وعفاريته المدائية وقواه اللطيفة) أقول ان هذا الظلام
كان كلاً حياً مسيطراً كاملاً ، غير مفهوم او معرف او محسوب ، ونحن
بإستطاعتنا ان نسميه بالطبيعة اذا كانت لنا رغبة في ذلك . لكنه ليس هو
ما نضنيه بكلمة « الطبيعة » التي نفهم فيها على انها هي الصورة الدقيقة التي
رسمها عقل مدرّك . ولا يستطيع احد ان يسمع الآن أصدااء العالم الذي طواه
النسيان منذ زمن ، عالم الانسانية الوليدة ، سوى نفوس الاطفال والفنانين
العظماء ، لكن ذاك العالم لا يزال يردد أصدااءه ، ويدفع بموجاتها ، وليس
تأدراً ، الى داخل بيئة « الطبيعة » غير المرنة التي تبنيها روح المدينة في
الحضارة الفاضحة حول الفرد بناءً متحجر القلب معدوم الضمير والوجدان .
من هنا ينشأ هذا التمازج الحاد بين فكرة العالم العلمية (« الحديثة ») وبين

فكرته الفنية « غير العملية » ، هذا التعارض الذي كان مألوفاً في كل مرحلة متأخرة زمناً . لذلك فإن الرجل والشاعر لا يفهم ولا يستطيع بالواقع أن يفهم أحدهما الآخر . ومن هنا أيضاً ينبعث ذلك الميل للدراسة التاريخية ، والتي يتحتم عليها ان تحتوي على العنصر الصياني ، العنصر الحالم ، الغوي (نسبة الى غوته) كي تزهو كعلم ، وكي تصبح (ولتستعمل نفس كلماتها الساذجة) « مادية » حتى ولو اضطرت ان تجابه الخطر المهدد يعطيها مجرد فيزياء للحياة العامة .

ان « الطبيعة » في مفهومها الصحيح هي الوسيلة لامتلاك الواقعة التي هي خاصة بالنسبة الى الفلافل ، ومحصورة بسكان المدن العالمية الكبرى في المراحل المتأخرة زمناً من الحضارات العظمى ، المكتمة الرجولة وربما الهرمة أيضاً . بينما ان التاريخ هو الوسيلة الساذجة الغضة الفنية ، وهي خاصة بجميع الناس على حد سواء . وان تلك هي على الأقل الطبيعة المرتكزة الى الرقم وغير الصوفية والقابلة للتشريح والمشرحة ، طبيعة كل من ارسطوطاليس و « كنت » والسوفسطائيين والداروينيين والفيزياء والكيميائيين الحديثين ، والتي يقابلها وجهاً لوجه الطبيعة المباشرة والمحسوسة وغير المحصورة طبيعة كل من هوميروس و « إداس » و « الإنسانين » الدوري ، والغوي . ونحن اذا ما تفاضنا عما ذكرت آنفاً فمعتقدنا سنخطئه كامل جوهر المعالجة التاريخية . ان التاريخ هو الشيء الطبيعي الحقيقي ، اما « الطبيعة » الصحيحة في ميكانيكيتها ، طبيعة العلماء ، فانها مفهوم النفس غير الطبيعي (الاصطناعي) للعالم . ومن هنا ينشأ التناقض القائل بان الرجل الحديث يجد دراسة « الطبيعة » أمراً سهلاً ، بينما يجد دراسة للتاريخ عسيرة شاقة .

ان الميول نحو تكوين فكرة رياضية عن العالم والتي تنبثق بكاملها من تحديد النجوم الرياضي ومن المناظرة والتمييز المنطقيين ، اي من القانون والسببية فانما تبدو في وقت مبكر تماماً . وهذه الميول موجودة في جميع القرون الاولى لكل الحضارات ، لكنها تكون لا تزال ضعيفة ومشتتة وضائعة في التيار

المتمثل بمفهوم العالم الديني (أما الالم الذي يجب ان نتذكره في هذا الموضوع ، فانما هو امم « روجر باكون » .) ولكن سرعان ما تكتسب هذه الميول طابعاً قاسياً منتجها ، شأنها في ذلك شأن كل ما يتحدد من النفس ويتوجب عليه ان يدافع عن نفسه ضد الطبيعة البشرية ، وهذه الميول لا ينقصها الضرور والحصر (Exclusiveness) . ويهدوء وسكينة يصبح الميل الفراغي المدرك منها ، (والادراك هو في جوهره رقم ، وفي تركيبه كمي Quantitative) سائداً جباراً في سيطرته على كامل العالم الظاهري للفرد ، وهو بسبب استناده واستناده على انطباعات الحياة الحسية ، يؤثر في مركب (Synthesis) ميكانيكي ، ذي نوع هو مزيج من السببية والقانونية ، وهكذا يصبح ، في النهاية البعيدة ، الوعي الحاد لابن المدينة الكبرى أكان ابناً « لطبيعة » او بابل ، او بنارس او الاسكندرية ، او اي مدينة اوربية غربية كبرى . اقول يصبح الوعي الحاد خاضعاً لمثل هذه الدرجة من ضغط دائم ملحق منبثق من تصوراته لقانون طبيعي ، بحيث نادراً ما يتحدى ، حتى عندما يميل التحيز العلمي والفلسفي (وليس هناك من تحيز غير هذا) الفرضية القائلة بأن حالة النفس هذه ، هي النفس ذاتها ، وبأن الصورة الميكانيكية للعالم هي العالم نفسه ، اقول نادراً ما يتحدى مثل هذا الزعم الذي اصبح بفضل مناطقته (جمع منطيق) كأرسطوطاليس وكنط زعماً مسيطراً سائداً ، لكن افلاطون وغوثية قد رفضا هذا الزعم ورداه جملة وتفصيلاً .

- ٤ -

ان عمل المعرفة بالعالم ، هو عمل كل انسان ينتمي الى الحضارات الارقى ، وهي حاجته وواجبه المنظور للتعبير عن جوهره الخاص ، وهذا الواجب هو بالتأكيد ، نفسه في كل حال ، مع ان مجراه قد يُدعى بالعلم او الفلسفة ، وذلك بالرغم من ان نزوعه الى الابداع الفني والى وجدان الايمان قد يكون

امراً ملموساً بالنسبة الى احد الناس ، وامراً هو موضع تساؤل الى حد ما ،
بالنسبة الى انسان آخر .

ان واجب المعرفة بالعالم ، هو ان تقدم ذلك الشكل لصورة العالم دون ازدياد الذي
هو في كل الاحوال ذاتي وذو مغزى خطير بالنسبة الى الفرد ، وهذا الشكل
هو ، بالواقع ، (وذلك اذا ما عمد المرء الى عدم المغارة) العالم . لهذا فان
عمل المعرفة بالعالم هو عمل مزدوج ، وذلك من وجهة نظر التمييز بين الطبيعة
« والتاريخ » ان كلا من هذين (الطبيعة والتاريخ) ينطلقان بشكلي لفتين
يختلف احدهما عن الآخر اختلافاً كلياً ، ومع هذا فان هذين الشكلين
متداخلان متلاحقان مترابكان ويشوشان على بعضهما بعضاً داخل الصورة غير
المتفحة والغامضة للعالم ، كصورة الحياة اليومية تلك ، ولهذا فانها عاجزان
عن تحقيق اي نوع من الوحدة الباطنية بينهما . ان الاتجاه والامتداد هما
الميزتان الرئيستان اللتان تميزان (لاحظ لم يقل بين - المترجم) النوعين
التاريخي والعلمي للتأثر ، ومن المستحيل استحالة مطلقة على الانسان ان يجعل
هذين النوعين يعملان ، في وقت واحد عملاً ابداعياً داخل ذاته . ان المعنى
المزدوج للكلمة الالمانية Ferne (مسافة ، بُعد) هو معنى كشاف مضى .

فهو في النظام الاول للفكر ، يستلزم الاستقبال (المستقبل) ، ويستلزم
في النظام الثاني لها فترة فراغية من الحيات ، ولا شك ان القارئ لن يفشل في
الاشارة الى ان المؤرخ المادي يدرك بالضرورة تقريباً الزمان كبعد
(Dimension) رياضي ، بينما ان حال الفنان بالولادة (المظور) هي
عكس حال ذلك ، فانطباعات البعد (المسافة) تتمثل في المناظر الطبيعية
في الغيوم والافق والشمس الغاربة التي تترابط جميعاً دون اي جهد ، نحو
مفهوم المستقبل . (يعني تترابط بداهة - المترجم) ان الشاعر الاغريقي
ينكر المستقبل ، وهو لا يرى ولا يرمز الى اشياء المستقبل ، بل انما يلتصق
بالقريب بوصفه ينتمي كلياً الى الحاضر .

ان البعثة في العلوم الطبيعية ، المحاكيم العقلي المنتج بكل معنى

الكلمة ، اكان غريباً « كفرادي » او نظرياً « كفالليو » او حساباً كنيوتن ، يجد في عالمه فقط كيّات عديدة الاتجاه ، حيث يقوم بقياس هذه الكميات واستبارها وتدير امرها . ان الكمي فقط هو وحده القابل للفهم والادراك بواسطة الاعداد ، وهو القابل للتعريف السببي ، وهو القابل للأمر داخل القانون والمعادلة ، وعندما ينجز الكمي ما ذكرت ، عندئذٍ « تقربس » المعرفة المجردة بالطبيعة مزلاج بابها ، فتصبح كل قوانينها ذات ترابطات كمية ، او وفق مصطلح الفيزيائي ، تتخذ جميع العمليات للمادية مجراها في الفراغ ، وهو مصطلح كان سيصححه الفيزيائي الاغريقي (دون ان يدل في حقيقة معناه) فيقول « جميع العمليات التي تحدث بين الاجسام ، والمطابقة للشعور الثاني للفراغ ، شعور النفس الكلاسيكية .. »

ان نوع عملية الانتطباع التاريخي هو نوع غريب عن كل ما هو كمي ، وهو يؤثر على عضو مغاير . فهناك اساليب معينة لادراك العالم كطبيعة ، كما يوجد هناك اساليب معينة وخاصة لادراك العالم كتاريخ ، ونحن نعرف هذه الاساليب ونستخدمها كل يوم دون أن نكتسب الوعي (حتى الآن) بتعارض هذين النوعين من الاساليب وتناقضهما . فهناك معرفة بالطبيعة ، وهناك معرفة بالإنسان ، وهناك خبرة علمية وهناك خبرة حية . وليقتف القارئ آثار هذا التناقض حتى تصل به الى وجوده الخاص ، وعندئذ سيدرك ما اعنيه .

ان جميع اساليب ادراك العالم بالامكان نمتها « ميروفولوجيا » فيروفولوجيا الميكانيكي والممتد ، وهي العلم الذي يكتشف وينظم القوانين الطبيعية والعلاقات السببية تدعى بالمتناهية ، اما ميروفولوجيا الاساسي ، ميروفولوجيا التاريخ والحياة ، وكل ما يحمل علامة الاتجاه والمصير فانما تتمت بالسيائية .

- ٥ -

بلغ الاسلوب المتناهي ، في الغرب ، لمعالجة العالم ، ذروته ومربها في القرن الاخير ، بينما ان الايام الجميدة للهنج السياتي لا تزال مرتقبة وهي

لا شك قادمة . وخلال المئة عام القادمة ستصبح جميع العلوم ، التي تكون لا تزال ممكنة على هذه الارض أجزاء من سياء واسعة لكل الاشياء البشرية . وهذا هو ما تعنيه مرفولوجيا التاريخ . فالانسان في كل علم ، وهو لا يستهدف أقل من محتوى كل علم ، يسرد قصة نفسه ويحدث بها . فالخبرة العلمية هي المعرفة الروحية بالذات . ونحن انطلاقاً من وجهة النظر هذه ، قنا بمعالجة الرياضيات بوصفها فصلاً من فصول السياء . ونحن لا نهتم بما قصد هذا او ذاك الرياضي ، او بعلامة كهذا ، أو بالنتائج التي وصل اليها فأضافها الى مجموع المعرفة ، بل انما نركز كل اهتمامنا على الرياضي بوصفه كائناً بشرياً ، نرى في عمله ظاهرة من ظاهرات نفسه ، وفي معرفته ومقاصده جزءاً من تعبيره . هذا وحده هو كل ما يستأفر باهتمامنا الآن ، فهو (الرياضي) لسان حضارة تحدثنا بواسطه عن نفسها ، وهو ينتمي كشخصية ، وروح ومكتشف ومفكر ومبدع الى سياء تلك الحضارة .

ان كل رياضيات نخرج وتجعل فكرة الرقم الخاصة بها متطورة وغريزية (فطرية) في ذاتها الواعية ، هي بمثابة معتقد للنفس ، وذلك بغض النظر عما تتخذه من شكل تعبيرى ، أمثل هذا الشكل في منهاج علمي ام في منهاج هندسي معماري (كما كانت الحال في مصر) . وما يقال - عن ان الانجازات المتعمدة المقصودة للرياضيات تنتمي الى سطح التاريخ هو حق وواقع ، كما وانه ليعادل هذا القول صحة وحققاً ، القول بان العنصر اللاواعي في الرياضيات ، ورقمها بالمثل ، واسلوبها التي تبني وفقه كونها من الاشكال ، هي جميعاً تعبير عن وجودها ، وهي دمها . فتاريخ حياتها ، طريق نضوجها وذوبها ، وعلاقتها العميقة بالاعمال الابداعية ، الاساطير وطقوس وديانات الحضارة نفسها ، اشياء كهذه هي مادة موضوع المورفولوجيا الثانية ، أي المورفولوجيا التاريخية ، بالرغم من انه بالكاد ان يُعترف بإمكانية وجود مثل هذه المورفولوجيا ويُسلم بها .

لهذا ان لصدر التاريخ نفس مغزى ظاهرات الفرد الانسان الخارجية ،

(مثاله ، سلوكه هيبته ، خطوته ، اسلوبه في النطق والكتابة) كما يميز مما يقوله او يكتبه . وهذه الاشياء تمارس وجودها في « المعرفة بالبشر » ولها اهميتها . ان الجسد وجميع انجازاته (وهي المعرفة بالصور ، والفناء) هي تمثيل النفس . ولكن منذ الآن فصاعداً ، فان المعرفة بالبشر تستوجب ايضاً المعرفة بتلك الانظمة السامية البالغة الرفة والتي ادعوها بالحضارات ، ومعرفة سياستها ونطقها واعمالها ، ونحن نعني بهذه المصطلحات نفس المعاني التي قررناها سابقاً حينما تحدثنا عن الفرد .

ان السيماء الوصفية المبدعة هي فن التصوير منقول الى الميدان الروحي . فدونكشوت وفيرتر وجوليان سوريل هؤلاء جميعاً صور مرحلة تاريخية ، اما فلاوست فانه صورة حضارة كاملة . ان ما هو مورفولوجي بوصفه منهاجها هو في نظر الباحث الطبيعي تصوير للعالم وهو عمل تقليد مطابق بأمانة للطبيعة وهو شبيه تماماً بعمل العامل الماهر في الرسم والذي في اعماقه يعمل مستخدماً خطوطاً رياضية مجردة . لكن الصورة الحقيقية في مفهوم رمبراندت للعالم هي سيمائية ، اي للتاريخ المستوعب خلال برهنة . زد على ذلك ان مجموعة رمبراندت في صورة لنفسه ليست سوى سيرة شخصية عريقة في اسلوبها « الغوثي » (نسبة الى غوثي) . وعلى هذا الشكل يجب ان تعالج سير الحضارات العظمى . ان الجزء المنقول « بأمانة » من الصورة ، اي عمل المؤرخ المحترف المستخدم للوقائع والاعداد ، هو وسيلة فقط وليس بغاية . ان تحيا التاريخ وملاحه يتألف من جميع هذه الاشياء التي ما زلنا حتى الآن نتدبر امر تهميتها وفقاً للمعيار الشخصي ، فنعتبرها مثلاً اشكالا سياسية واقتصادية ومعارك وفنوناً وعلوماً وآلهة ورياضيات واخلاقاً نافعة او نارة ، جيدة او رديئة مرضية او غير مرضية .

ان كل شيء قد اصبح « صيراً » هو رمز وتمثيل لنفس ما ، وهو لا يلقي بالقناع عن وجهه الا امام الشخص الوثيق المعرفة بالاشخاص ، وهو يشتمز من كبح القانون ، وما يطالب به فانما هو وجوب التحسس بفقره ،

«1» Alles vergängliche ist nur ein gleichnis

انه لمن الممكن ان يتقّف الباحث الطبيعي ، لكن الشخص الذي يعرف التاريخ فانما يعرفه (بالولادة) يعرفه غريزة وفطرة ، فهو يسك بالحقائق والاشخاص ويخترقهم بضربة واحدة ، يسيرة ، ويرشده شعور لا يمكن اكتسابه بواسطة التعليم ، وغير قابل للتأثر بالاقناع . لكن فقط ، من النادر جداً ان يتجلى هذا الشعور باغنى جبروته . ان الاتجاه والتحديد والتنظيم والتعريف بواسطة مبدأ العلة والمعلول ، هي أمور يستطيع المرء القيام بها فيما اذا رغب في ذلك ، فهذه الاشياء كلها تمثل عملاً بينا ان تلك تحتل ابداعاً . فلكشكل والقانون ، وللتصوير والادراك ، وللرمز والمعادلة اعضاء مختلفة ، وتعارض هذه الاعضاء هو كتمارض الحياة والموت ، تعارض الانتاج والتدمير . ان العقل والمنهاج والادراك ، كل هذه تقتل حينما تدرك ، فالشيء المعروف يصبح ذاتاً متخسبة متحجرة قابلة للقياس والتجزئة ، اما الرؤيا الوجدانية فانها من جهة اخرى ، تحيي وتعيش وتمتص التفاصيل وتصوغها في وحدة حية محسوسة باطنياً .

ان بين الشعر والدراسة التاريخية ، صلة من عصب ودم ، كما وان الحساب قريب المعرفة ونسبيها ، ولكن كما قال « هيل » في أحد كتبه ، ان المناهج ليست وليدة حلم ، كما وان الانجازات الفنية ليست بنات الحساب ، او (وهو المعنى نفسه) ليست وليدة تفكير . فالفنان او المؤرخ الاصيل يرى شيئاً ما في صيرورته ، وهو يستطيع ان يصادق ثانية على صيرورته بواسطة ملامح هذا الشيء وقسماته ، بينما ان الانسان المنهاجي ، اكان مؤرخاً فيزيائياً ام منطقياً ام تطورياً ام خرائطياً فانما يعرف الشيء الذي صار .

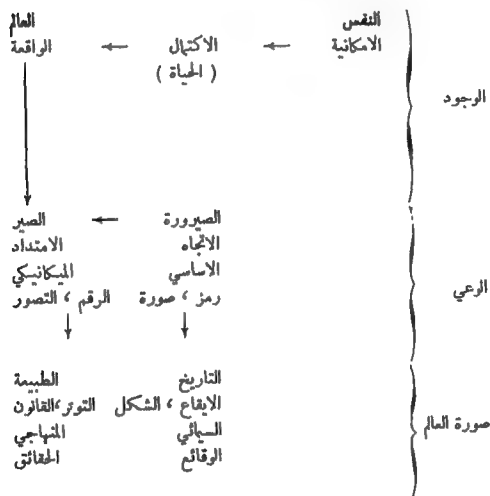
ان حال نفس الفنان كحال نفس الحضارة (نعني بالنفس هنا Soul - المترجم) فهي شيء ما تام وكامل ، وهي في لغة الفلسفة القديمة العالم الصغير (Microcosm) اي الانسان . اما الروح المنهاجية بوصفها روحاً ضيقة

(١) الحلقة الشعرية للجزء الثاني من فاوست وترجمتها بالعربية :

كل ما هو عابر هو مجرد رمز - المترجم -

ومنعزلة عن الشهوات ، فهي ظاهرة خرفية عابرة من ظاهرات اشد حالات الحضارة نضوجاً ، وهي مرتبطة بالمدينة ، حيث تردد حياتها جماعية اكثر فاكثر ، وهي تولد مع المدينة وتموت بموتها . لقد كان يوجد في العالم الكلاسيكي علم ، ابتداء فقط من القرن السادس ، العصر « الايوني » حتى المرحلة الرومانية ، ولكن وجود الفن كان ماثلاً (في العالم الكلاسيكي طيلة ما كان هناك لهذا العالم وجود) .

ومرة اخرى ، فان المخطط التالي قد يساعدنا ايضا على ما نريد ايضاحه :



وهكذا فنحن اذا ما سميننا لنحصل على فكرة واضحة عن المبدأ الموحد

(بين النفس والعالم) وذلك مما يفهم به كل من هذين العالمين ، نجد ان المعرفة الخاصة للإشراف الرياضي ترتبط دائماً (وكلما كانت أكثر صفاء تزيد مباشرة في ارتباطها) بالحاضر المتتالي . ان صورة الطبيعة التي يعالجها الفيزيائي هي تلك الصورة التي تنتشر امام احساسه في برهة معينة . وهناك مستلزم مضمّن ، الا انه مستلزم واسع ، من مستلزمات البحث الطبيعي ، وهذا المستلزم يقول بان الطبيعة هي نفسها بالنسبة لكل وعي وفي كل الاوقات ، وان تجربة ما هي حاسمة حساباً نهائياً ، وان الزمان لا ينكر تماماً ، لكنه يحذف من موضوع البحث وميدانه . ان التاريخ الحقيقي يرتكز ايضاً على حس مساو لهذا في تناقضه ، فان ما يستلزمه اصلاً (Origin) له هو بالواقع ، تقريباً ، قوة عقلية حساسة غير قابلة للوصف ضمنياً ، وهي متغيرة تغيراً متتالياً تحت تأثير الانطباعات المتتالية ، وهي لذلك عاجزة عن امتلاك ما يجوز لنا ان ندعوه بمركز الزمان . (وسنرى فيما بعد ما يعنيه الفيزيائي « بالزمان ») ان صورة التاريخ ، أكان تاريخ الجنس البشري ، ام تاريخ عالم التراكيب العضوية ، ام تاريخ الارض ، ام تاريخ الانظمة الكوكبية ، انما هي صورة الذاكرة . « فالذاكرة » نفهمها في معرض بحثنا هذا ، بوصفها مرتبة ارفعى ، (وهي ليست خاصة بكل وعي وتمنح الى الكثيرين لكن على درجة ادنى) وبوصفها نوعاً مؤكداً كاملاً من قوة التصور . وهي التي تمكن الخبرة من ان تعبر كل برهة خاصة ذات خلود ثانوي ، كنقطة من مركب متكامل لجميع الماضي وكل المستقبل ، وهي التي تلتشى القاعدة الضرورية التي يرتكز اليها كل تطلعنا الى الوراء ، وتستند عليها كل معرفتنا الذاتية وكل معتقدنا الذاتي . ووفق هذا المفهوم الانف الذكر ، فان الانسان الكلاسيكي لا يملك ذاكرة ، ولا يملك لهذا تاريخاً داخله او حوله .

ويقول غوتيه :

« لا يستطيع احد ان يحكم على التاريخ الا ذاك الذي اختبر التاريخ داخل

نفسه . »

لقد كان الحاضر الآتي يمتص كل الماضي من وعي العالم الكلاسيكي. ولتقارن بين تماثيل تلك الرؤوس المطلقة في تاريخيتها والمعروضة في كندراية «نورنبرغ»، ولتقارن بين روائع ديرر ورمبراندت ، وبين تماثيل سوفوكليس مثلاً من فن النحت الميلينسي، فالأولى تحدثك بتاريخ النفس، بينما ترى ان الثانية تحصر عملها بفظاظة وقسوة في التعبير عن آثار كائن (سوفوكليس) آتي ، ولا تحدثك بأي شيء ، عن كيفية صيرورة هذا الكائن موضوعاً لمجرى الحياة ، وذلك اذا استطعنا حقاً ان نتحدث عن « مجرى الحياة » حديثاً مرتبطاً بالإنسان الكلاسيكي ، الذي هو دائماً مكتمل ولا يعرف ابداً الصيرورة .

- ٦ -

والآن اصبح بإمكاننا ان نكتشف العناصر الرئيسية لعالم الشكل التاريخي . فهناك اشكال لا يمحورها المد تظهر وتختفي ، تتراكم وتذوب ثانية وهناك جمع لجلب منها ذو الف لوين (تصغير لون) متألق براق يبدو كأنه اتفاق متعمد وصدفة مقصودة كاملة القصد . على هذا الشكل تتبدى صورة تاريخ العالم عندما تنتشر امام عيننا الباطنية . ولكن النظرة الثاقبة تستطيع ان تكتشف من خلال هذه الفوضى الظاهرة الاشكال الاصلية التي تكن وراء كل صيرورة انسانية ، وتستطيع ان تخترق الحجاب السحابي وان تنزع عنها اقنعتها قسراً وارغاماً .

ولكننا لن نعالج اية صورة من صور صيرورة العالم، ولن نبحث في اكوام هذه المستويات العظمى التي تراها عين فاوست ، كومة وراء اخرى ، صيرورة السباوات ، صيرورة غلاف الارض وقشرتها ، صيرورة الحياة ، صيرورة الانسان ، اقول لن نعالج من كل هذه المواضيع سوى تلك الوحدة المورفولوجية الصغيرة جداً والتي اعتدنا على ان نسميها « تاريخ العالم » هذا التاريخ الذي انتهى غوته الى احتقاره ، تاريخ الجنس البشري الارقي الذي

له من العمر ما يقارب الستين قرناً ، ونحن لن نذهب في بحثنا الى الحد نستعرض
عنده المشكلة العميقة ، مشكلة التجانس الباطني بين كل هذه العناصر الآتفة
الذكر .

ان ما يعطي عالم الشكل للرشيح هذا معنى وجوها ، وان ما كان حتى
الآن مدفوناً عميقاً تحت تلال من الوقائع والتاريخ (Dates) ، هذه التلال
التي نادراً ما نقب فيها ، اقول انما هو ظاهرة الحضارات العظمى .

ولن نستطيع قبل ان نجعل هذه الاشكال الرئيسية منظورة ومحسوساً بها
ومفسرة على ضوء المفهوم السجائي ، ان نقول باننا ادركنا جوهر التاريخ
البشري وشكله الباطني في تعارضها وجوهر تاريخ الطبيعة او بالاحرى ،
ان نقول باننا نفهم هذه الاشكال .

وفقط عقب هذه النظرة الباطنية ، وهذه النظرة الظاهرية ، تصبح فلسفة
تاريخية جديدة في حيز الامكان . وفقط عندئذ يصبح بمستطاعنا ان نرى كل
واقعة في الصورة التاريخية (كل فكرة وفن وحرب وشخصية ومرحلة)
وفقاً لحتواها الرمزي ، وان لا نعتبر التاريخ مجرد مجموع للاشياء الماضية ،
مجموع لا ينتظمه نظام جوهري او ضرورة باطنية ، بل انما نرى فيه تركيباً
عضوياً لبناء صارم مدقق ، ونطقاً ذا فحوى ومغزى ، تركيباً عضوياً لا
يذوب في مستقبل معدوم للشكل غامض مبهم ، وذلك عندما يبلغ هذا
التركيب الحاضر المرضي الطارئ للمراقب .

ان الحضارات هي تراكيب عضوية ، وان التاريخ هو مجموع سيرتها الشخصية .
ونحن نقول من وجهة نظر مورفولوجية بان التاريخ الضخم للحضارة الصينية
او الكلاسيكية ، يعادل التاريخ القزم للفرد الانسان ، او تاريخ الحيوان ،
او تاريخ شجرة او زهرة . وقولي هذا ليس يزعم او فرضية بالنسبة الى
الرؤيا الفلاسفية ، انما هو بالنسبة الى ما ذكرت اختبار وخبرة . ونحن اذا
ما اردنا ان نتعلم المعرفة بالاشكال الباطنية التي تكرر نواتها في كل زمان
ومكان ، فان المورفولوجيا المقارنة بين النبات والحيوان قد امدتنا منذ طويل

زمن بالمناهج . ففي مصائر الحضارات المتعددة التي تتبع الواحدة منها الأخرى ، أو التي تنمو احداها الى جانب الأخرى ، أو تلامس الواحدة منها الثانية ، أو تقهر هذه تلك بظلالها ، أو تحمد احداها انقاس الأخرى ، أقول في مصائر هذه الحضارات يُضغَطُ كامل محتوى التاريخ البشري . لذلك فإننا إذا ما قمنا باطلاق مراح اشكالها (الحضارات) التي لا تزال مختلفة في اعماق سطح « تاريخ التقدم البشري » التافه المبثذل ، ومركنا لهذه الاشكال ان تمر بروحنا فمندئذٍ لا نستطيع الا ان ننجح في ان نميز وسط كل ما هو خاص او غير جوهري ، الشكل الحضاري البدائي ، اي الحضارة التي تركز اليها كنموذج جميع الحضارات الافرايدية . انني اميز فكرة حضارة ما ، بوصفها المجموع النهائي لامكاناتها الباطنية ، من ظاهرها الحساسة او مظهرها على صورة التاريخ ، كواقعة مكتملة منجزة . وهي علاقة النفس بالجسد الحي ، علاقته بتسميده في عالم النور المدرك لأعيننا . ان هذا التاريخ لحضارة ما هو التسقق المطرد للممكن فيها ، والكال التسحق وانجازة يعادل تمام النهاية ، والحاققة .

ورقق هذه الطريقة فان النفس الابولونية ، التي قد يفهما بعضنا ويشارك فيها ، ترتبط بتفتحها في ميدان الواقعة ، اي ترتبط بما ندعوه بالمبدئات « الكلاسيكي » او « القديم » ، حيث يقوم علماء الآثار واللغات والجاليون والمؤرخون ببحث وفحص آثاره المحسوسة المضمومة .

ان الحضارة هي الظاهرة الرئيسية لكل تاريخ عالم ماضٍ ومستقبل ، وان الفكرة العميقة التي نادرأ ما فهمت ، فكرة « غوثيه » التي اكتشفها في « طبيعته الحية » والتي جعلها دائماً قاعدة لابحائه المورفولوجية ، هي التي سنطبقها هنا ، بأوسع ما لها من معنى خاص ، على جميع تشكيلات التاريخ البشري ، أكانت هذه التشكيلات تشكيلات تامة النضوج ، او تشكيلات مصر عودها وهي لا تزال في ريمان الصبا والشباب ، او أخرى تفتحت نصف تقنح او غيرها خنقت وهي لا تزال داخل نواتها . وهذا المنهاج في البحث هو

الموضوع المعاش حيث يقابله من جهة اخرى الموضوع المشرح .

ان اسمى ما يبلغه الانسان هو ان يتعجب ويعجب ، فاذا ما جعلته الظاهرة الرئيسية عاجباً متعجباً ، فليقتنع اذن ، فليس هناك من شيء آخر من هذا (التعجب) تستطيع ان تعطيه . وعليه ألا يفتش عن اي امر آخر ابعد من التعجب ، اذ فيه تتمثل حدوده النهائية . ان الظاهرة الرئيسية هي تلك التي تعرض فيها فكرة الصبرورة نقية صافية . لقد كانت فكرة النبتة الاصلية في نظر عين « غوته » الروحية واضحة جليلة في شكل كل نبتة قدر لها ان تثبت ، او لكل نبتة يمكن ان تثبت .

ولقد كانت نقطة انطلاق غوته في بحثه لموضوع عظام الفك العلوي ، هي الظاهرة الرئيسية للنوع المتفقر ، (ذي الفقرات) اما نقاط انطلاقه في ميادين الابحاث الاخرى فكانت تتمثل في التنضيد الجيولوجي ، او في الورقة بوصفها الشكل الاولي للتركيب العضوي للنبات ، او في تطور النبات بوصفه الشكل الاولي لكل صبرورة عضوية . ولقد كتب الى « هرذر » يعلن له اكتشافه هذا ويقول :

« ان هذا القانون نفسه يطبق على كل شيء آخر يعيش ويحيا . »

والحق ان ما وصل اليه « غوته » كان بمثابة نظرة الى صميم الاشياء ، وكان « لايبنتز » سيعيا ويدركها ، لكن قرن « دارون » هو قرن بعيد عن مثل هذه الرؤيا ، الى اقصى ما يستطيع الخيال ان يتصور من بعد . ونحن في الوقت الحاضر نقف عبثاً عن دراسة للتاريخ متحررة تحوراً كاملاً من المناهج الداروينية ، اي انها متحررة من العلم الطبيعي المتهاجي المرتكز على السببية ، واعني بمثل هذه الدراسة ، تلك الدراسة السببية للتاريخ ، النقية الواضحة الواقفة من نفسها والتي لم تقم لها حدود نهائية حتى الآن ، ولن تقوم لمثل هذه الحدود قائمة الا بواسطة اكتشاف منهج لا يزال علينا ان نكتشفه . وهذه هي المضلة الكبرى التي انيط بالقرن العشرين امر حلها ، وعليه ان يستقصي التركيب الباطني للوحدات العضوية التي بواسطتها وفيها

يكل تاريخ العالم ذاته ، وعليه ان يعزل الوحدات المورفولوجية الضرورية عن اخواتها من عارضة وطارئة ، وان يستولي على فحوى الحوادث ومفزاها كي يتحقق من اللغات التي تنطق بها هذه الحادثات .

-٧-

ان حشداً لا حد له من الكائنات البشرية يجري في جدول فاقده الضفتين ، ويطالمتنا في مشرعة الجدول ماضٍ مظلم يفقد فيه احساسنا بالزمان كل قوى التعريف فيه ، ويتوسل خيالنا القلق ، او المتبرم بالمراحل الجيولوجية كي يخفي عن الانظار أحجية غير قابلة للحل ، أبد الدهر . ويمثل امامنا في ادبارة الجدول مستقبل لا يقل عن الماضي ظلاماً وانعداماً زمانياً . على هذه الشاكلة هو منشأ الصورة الفأوسية للتاريخ البشري ومصدرها .

وعلى امتداد الماء تمر بنا سلسلة أمواج من الاجيال غير المتناهية . وتلسع هنا وهناك سهام من لورٍ متألق ، وتراقص في كل مكان فوق الجدول ومضات تشوش وتمكر المرأة النقية الواضحة ، ومضات تبدل وتلألأ وتختفي ، وهي ما ندعوه بالافخاذ والقبائل والشعوب والاجناس والتي توحد بين سلاسل من الاجيال داخل هذه او تلك المنطقة المحدودة من مناطق السطح التاريخي . واتساع التفاوت في قواها الابداعية يفرض تقاوتاً في ديومتها وتفضنها ، وعندما تموت القوة الابداعية ، عندئذٍ تختفي ايضاً اشارات التعريف السائبة والقوية والروحية ، ونحمد الظاهرة وتذوب ثانية في غضون الاجيال .

فالآريون والمغول والجرمان والكتيون و « البارثيون » والفرنك والقرطاجيون والبربر والنبط ، هم كلهم أسماء نميز بواسطتها بعض الصور غير المتجانسة لهذا النظام .

ولكن فوق هذا السطح أيضاً تنجز الحضارات العظمى دورة أمواجها الفخمة الجلية ، وهذه الأمواج تظهر فجأة وتلتفخ متورمة في خطوط جميلة رائعة ، ثم تهبط لتستوي وسطح الماء وتختفي ، فيبدو اثر ذلك ، سطح الماء ، مرة ثانية قفراً يغط في سبات عميق .

ان الحضارة تولد في اللحظة التي توقف فيها نفس عظيمة الروحانية الاولى (Proto spirituality) للانسانية الابدية الطفولة ، وتمزل نفسها ، لتصبح شكلاً مما لا شكل له ، وشيئاً محدوداً فانياً مما هو خالد وغير محدود ، فتزدهر في تربة رقيقة من الارض محددة لها ومعرفة بها تعريفاً كاملاً ، حيث تبقى ملتصقة برقعة الارض هذه شأنها في ذلك شأن النبات ، ثم تموت عندما تحقق هذه النفس (التي ايقظتها - المترجم) كامل امكاناتها في اشكال شعوب ولغات ومذاهب وفنون ودول وعلوم ، وتعود الى نفسها الاولى .

(Proto-Soul) لكن وجودها الحي ، واعني به سياق الحقبات العظمى التي تعرف وتعرض مراحل الاكتمال ، هو صراع شجي بغية صيانة فكرتها (Idea) من قوى الفوضى التي تهتمم خارجها وتدمم داخلها دونما وعي . وليس الفنان وحده هو الذي يصارع ويجهاد ضد ما هو مادي وضد اختناق الفكرة في داخله ، فلكل حضارة علاقة رمزية عميقة في رمزيتها حتى تكاد تبلغ الصوفية ، بالامتداد ، بالفراغ ، الذي فيه وبواسطته تناضل كي تحقق ذاتها . وعندما تبلغ هذا الهدف (تحقيق ذاتها) وتكتمل الفكرة وكامل محتوى امكاناتها الباطنية وتنجز وتصبح واقعية في ظاهرها) آنذاك تنصلب فجأة وتقصد وتلسم وتجمد دماؤها ونحور قواها فتتسي مدينة ، تسي الشيء الذي نحس به ونفهمه في كلمات المصرية والبنظية والمندرية ، ونقدو حالها كحال غابة فطرية عملاقة مهترئة تشرب أغصانها النخرة البالية بأعناقها لمحو الساء لمئات أو آلاف من سنين ، كما نشاهد في الصين والهند والحقة الاسلامية . على هذه الشاكلة ، (شاكلة الغابة الآتفة الوصف) انتفضت الحضارة الكلاسيكية عملاقاً في العصر الامبراطوري ، لكن اوجه

الشبه بينها وبين الثبات والقوة والاكتمال ، كانت اوجه شبه زائفة مزورة .
تخادعة ، ثم سلبت من الحضارة العربية الشابة في الشرق الهواء والنور .

ان هذا الاكتمال الباطني والظاهري ، الحاتمة ، التي تنتظر كل حضارة
حية ، هو مغزى جميع الالمخططات التاريخية ، بما فيها الالمخططات الكلاسيكي
الذي نعرف به معرفة تامة ، وبما فيها المخطاط آخر يشابه تماماً الالمخطاط
اللا كلاسيكي في مجراه وديمومته ، هذا الالمخطاط الذي سيشفل القرون الاولى
من الدورة الالفية القادمة من الاعوام ، لكننا نرى الآن طلائعه ونحس به
حولنا ، واعني به المخطاط الغرب .

ان كل حضارة تمر بمراحل العمر ذاتها التي يمر بها الفرد الانسان ، فلكل
حضارة طفولتها وشبابها ورجولتها وشيوختها . وانها لنفس شابة مرتعدة
متقلبة بالريب والشكوك ، تلك النفس التي تكشف عن ذاتها في الفنين المعماريين
الروماني والغوطي . وهي تملأ الحقبة الفارسية الممتدة من التروبادورز^(١) حتى
كاتدرائية هليشام التي بناها المطران « برنفارد »^(٢) . ونحن حينما نتأمل
في هذه الكاتدرائية نحس بريح الريح تهب من فوقها .

ويقول غوليه :

« ان الانسان ليرى في الهندسة المعمارية الالمانية القديمة ازدهار
دولة عجائبية غير مألوفة . »

ان اي امرء يواجه فوراً بمثل هذا الازدهار لا يستطيع الا ان يعجب
ويعجب ، لكنه يجب ان يكون ذاك المرء الذي يقدر ان يتغلغل بنظرة
داخل الحياة الباطنية للنبات ويخترق بصره مجموعة قواها ويستطيع ان
يراقب البرعم وهو يتفتح قليلاً قليلاً ، مثل هذا المرء يرى الشيء بعين تختلف

(١) التروبادورز : شعراء غنائيون ومغنون مما اشتهروا خلال القرون الثلاثة ، الحادي عشر
والثاني عشر والثالث عشر . - المترجم -

(٢) برنفارد : كان مطراناً لمدينة هليشام من عام ٩٢٣ حتى عام ١٠٢٢ ، وكلف في
الوقت ذاته مهندماً وقد بنى الكاتدرائية المذكورة . - المترجم -

تماماً عن العين المادية ويعرف ما يراه ويدركه .

ان الطفولة تتحدث الينا (وباللهجة ذاتها) بالسنة فن العصور الهوميرية والدورية والفن المسيحي المبكر . (وهو في حقيقته فن عربي مبكر) ، وتتحدث الينا ايضاً من خلال المجازات واعمال الملكة القديمة في مصر التي بدأت بعهد الاسرة الرابعة . فهناك ترى الاشياء الالفة الذكر وعياً عالمياً اسطورياً يكافح كانه المدين يلاحقه بلجاجة دائنون لا يرجون ، ضد الظلام والجن داخل نفسه وفي الطبيعة ، بينما يكون هذا الوعي في ذات الوقت ينضج ذاته ويمد نفسه للتصوير الثقي الواضح الذي عن وجوده الذي سيمتقه ويعرفه ، وكلما اقتربت الحضارة من ذروة كينونتها ، وكلما ازداد شكل اللفة الذي امتته لنفسها ، رجولة وصداقة ، عبوساً وضبطاً وشدة ، وكلما ازداد احساسها بقوتها ثقة بنفسه وقناعة ، تزداد ملامح هذه الحضارة نقاء وهفاء .

ولقد كانت كل هذه الاشياء الالفة الذكر في ربيع الحضارة مظلمة معتمة مشوشة مرتبكة تطلع بحلين الطفولة وغاؤها ، ولنا في الزخارف الرومانية القوطية التي تزين ابواب وسقوف كنائس سكسونيا وجنوبي فرنسا ومراديب المسيحيين الاوائل واواني « ديبلون » احسن الشواهد واوضح الامثال . ولكننا نصادف وعياً كاملاً لقوة ابداعية فاضحة تتجلى في ايام الملكة الوسيطة المبكرة في مصر ، وفي اثينة « بسمتراندي » وفي عهد بومتيان وفي العصر الناضج للاصلاح ، كما ونجد كل ملسم من ملامح التعبير المتحرراً فيا ذكرت من عصور ، دققنا عقاساً بديماً في ترفه ورخائه وثقته بنفسه . ونجد ايضاً في كل مكان ، وفي فترات ، ان الاكتمال المرتقب كان يبشر بمجاوله في فترات كتلك الفترة التي ابدعت رأس الفرعون امنيميت الثالث (اي ما يدعى بأبي الهول) او غيرها التي ابدعت قباب آيسوفيسا ، او اخرى التي خلقت صور تيسيان . ثم وعقب هذه الحقبة ببض زمن ، ترى الحضارة تصل الحضارة ، وتضم بمطر اواخر تشرينها (اكتوبر) يتضوع من شمال افروديت الكنيدي ، ومن قاعة المناري في « آورشونم » ومن الزخرف

العربي المنقوش على قباب لها شكل حذوة الحصان ، ومن قصر « ترغبر » في درسدن ، ومن « فاكو » وموزارت . واخيراً نجبو تعلقة النفس على مطلع فجر المدينة الاخير ، لكن سرعان ما تنتفض القوى المتهاكمة مرة ثانية فيلاقي مجهودها الابداعي نصف نجاح فتننتج « الكلاسيك (Classicism) » المألوف في كل حضارة ذاتي نزع الاحتضار ، فتصبح النفس مرة اخرى فريسة للافكار ، وترتمي في احضان الرومانطيكية ، وتعود بناظرها لتحمل في طفولتها كشيبة . واخيراً ، وبعد طويل اجهاد وتردد وبرودة ، تقعد رغبتها في الحياة ، كما حدث في روما الامبراطورية عندما تمت الهروب من رابعة النهار الى ظلام الصوفية الاولى ، الهروب الى رحم الأم ، الى القبر . ويتلبس النفس سحر « تدين ثان » ويتوجه الانسان الكلاسيكي المتأخر زمناً الى ممارسة طقوس اديان « ميترا » « وازيس » والشمس ، انها الاديان ذاتها التي ولدت ضمنها نفس وليدة في الشرق ، نفس تسيّل من جديد بحمرة الاحلام والخافق والتوحد .

- ٨ -

ان الاصطلاح « عادة » *Habitus, Habits* اصطلاح يستفاد منه للنبذة (Plant) ويدل على الطريق الخاصة بها والمميزة لذاتها والتي بواسطتها تعرض نفسها ، مثلاً : الصفات ، او دور وديمومة مظهرها في عالم النور حيث نستطيع ان نراها . ان كل نوع ، وذلك فيما يتعلق بكل جزء وبكل مظهر من مظاهر وجوده واجزائه ، إنما يميز بعادته بينه وبين جميع النماذج التابعة لمرتبة او طائفة اخرى . وبمقدورنا ان نطبق هذا التصور المفيد « للمادة » على سيامية هذا المركب المعنوي العظيم ، فننتحدث عن عادة الحضارة الهندية او المصرية او الكلاسيكية ، تاريخاً وروحانية . لقد كان هناك دائماً بعض من شبه غامض لهذه الكلمة (عادة) يكن وراء التصور لمعنى كلمة « اسلوب » ، ونحن لن

نحمل تلك الكلمة (عادة) فوق ما تحمله من مفهوم ، بل انما سنوضحها ونعمق مفزاها فقط . وذلك اذا ما تحدثنا عن الاسلوب الديني او الفكري او السياسي او الاجتماعي او الاقتصادي لحضارة من الحضارات . ان «عادة» الوجود في الفراغ هذه ، والتي فيها يتعلق بالفرد الانسان تشتمل على عمل الانسان وفكره وسلوكه وطبعه ، تشتمل فيها يتعلق بوجود كل الحضارات على مجموع التمايز الحياتية للنظام الارقي .

ان اختيار قروع معينة من الفن (مثلا اختيار اليونان للتصوير على الحائط، تصويراً يعتمد الخطوط المنحنية والقيء ، واختيار الغرب للموسيقى الكونترابونتية - المتعددة الانغام - والتصوير الزيتي) والرفض الكلي لفروع اخرى (مثلا : رفض العرب للفن التشكيلي) واتجاه التغير الى الاخذ بالفروع الفنية الباطنية (كالفن) او الشعبية المألوفة (كبلاد اليونان وروما) او تفضيل الخطابة (الحضارة الكلاسيكية) او الكتابة (كما فعلت الصين والغرب) ، كشكل للتواصل الروحي ، اقول ان جميع ما ذكرت آنفاً من قروع للفن ، هي كلها مظاهر اسلوب ، وهكذا هي ايضاً طرازات مختلفة من طرازات الزي (Costume) ، طرازات للاداء ، والمواصلات والمجاملات الاجتماعية .

ان جميع الشخصيات العظيمة ، المنتمين الى عالم الشكل الكلاسيكي ، وهم يشكلون جماعة من الناس مستقلة قائمة بذاتها ، جماعة تختلف بالتأكيد عاداتهم الروحية ، عن عادة جميع كبار الرجال المنتمين الى الجماعتين العربية او الغربية . فلنقارن حتى بين «غوته» ورفائيل وبين الرجال الكلاسيكيين ، زد على ذلك ان هرقليط وسوفوكليس وافلاطون والسيادس وتوستكس وهوراس وتيربوس يجتمعون معاً كأعضاء عائلة واحدة . ان كل مدينة عالمية كبرى كلاسيكية ، ابتداءً من سيراكوسة هير ، حتى روما الامبراطورية هي تجسد وصورة احساس لنفس الشعور الواحد فقط بالحياة ، وهي تختلف اختلافاً جندرياً في انتشارها وفي مخطط شوارعها وفي لغة هندستها المعمارية

الخاصة منها وللعمامة ، وفي طراز ميادينها وعطفتها وازقتها وقصورها ، وفي
لونها وصنمها ، وواجهاتها وحياة شارعها وحياتها الليلية . اقول انها تختلف
في كل ما ذكرت عن مجموعة المدن الهندية او العربية او الغربية . فلقد كان
بالامكان ان يحس المرء ببقداد والقاهرة متجسدة في غرناطة ، وذلك عقب
انقضاء طويل زمن على الفتح العربي ، وحتى لمدريد فيليب الثاني جميع ملامح
سياء كل من لندن وباريس الحديثتين . وهنا رمزية عميقة تكن وراء كل انعدام
تشابه من هذا النوع ، وهناك تعارض بين الاسلوب الغربي في اعتياده للخطوط
المستقيمة في الابعاد البصرية ، وفي تخطيطه للشوارع (كالامتداد العظيم
لشارع الشاتيلازيه من القوفر ، وبيازا أمام كنيسة القديس بطرس) وبين
التعقيد والضييق المتمدين تقريباً والمائلين في « فياسكرا » والفوروم رومانيوم
و « الاكروبول » وقد بنيت هذه جميعاً دون أي تناسق بين أجزائها ودون
أي منظور خطي . وحتى تنظم المدن ، أكان هذا التنظيم تنظيمًا غامضاً
كما كانت حاله في العصور الغوطية ، أم كان تنظيمًا واعياً كما هي حاله في
عهدي الاسكندر وبابليون ، يعكس المبدأ ذاته الذي تعكسه الرياضيات ،
فهو في الحالة الاولى (الاسلوب الغربي) يعكس نظرية لينتاز الرياضية في
الفراغ اللامتناهي ، واما في الحالة الثانية (الاسلوب الكلاسيكي) فانما يعكس
نظرية يوقليد الرياضية في الاجسام المنفصلة . ولكن بالإضافة الى ما للجماعة من
« عادة » فان لها ايضاً ديمومتها الحياتية المقررة ومرعة معينة لتقدمها
وتطورها . وهذان الامران (الديمومة والسرعة) هما ملكتان يتوجب علينا
الان نلبي ادخالهما في حساب نظرية التركيب التاريخي .

فلقد كان ايقاع (Rhythm) الوجود الكلاسيكي يختلف عن ايقاع الوجودين
المصري والعربي ، ولذلك نستطيع ان نصف ايقاع اليوناني والروماني
بالأندنتي (^(١) andante) وايقاع الروح الفلاسفية بالانغرو (السريع)
(Allegro) .

(١) andante : الايقاع البطيء في الموسيقى . - الترجمة -

ان تصور ديمومة الحياة ، كما هو مطبق على الانسان والفراشة وشجرة البلوط وورقة عشب ، يشتمل على قيمة زمانية معينة مستقلة استقلالاً تاماً عن جميع الحوادث الطارئة على كل ما ذكرت . فعشر سنين هي شريحة من الحياة ، وهي متساوية تماماً بالنسبة الى كل الاشخاص . وتطور الحشرات يستلزم عدداً من الايام معروفاً ويمكن التكهّن به بالنسبة الى كل حشرة من الحشرات . لقد كانت تصورات الرومان لمراحل الطفولة والمراهقة والشباب والرجولة والشيخوخة ، تصورات تمتلك مفهوماً رياضياً معيناً تقريباً . وليس هناك من شك في ان بيولوجيا المستقبل - خالقة منها للدأروينية واطراحاً لمبدأ عوامل المناسبة السببية لأصول الانواع - ستتخذ من هذه الديمومات الحياتية المعينة مسبقاً نقطة انطلاق لاعراب جديد عن مشكلتها . ان ديمومة جيل ، (مها كانت طبيعة هذا الجيل) هي واقعة ذات مغزى صوفي تقريباً .

والآن ، فان علاقات كهذه هي صحيحة ايضاً ، الى حد ما يتصوره أحد بعد ، بالنسبة الى جميع الحضارات الارقى ، فلكل حضارة ، ولكل مرحلة من مراحل مراهقتها ونضوجها وانحطاطها ، ولكل من اطوارها وحقباتها الذاتية والضرورية ، ديمومة معينة ، وهي دائماً الديمومة ذاتها ، وهي تتكرر دائماً حاملة معها التأكيد على رمز وقانون ايمان . ونحن في هذا الكتاب ، لا نستطيع ان نحاول فتح هذا العالم ذا الصلات الأشد غموضاً وإبهاماً ، الا ان الحقائق التي ستبرز مرة بعد اخرى في سياق البحث ، ستخبرنا بنفسها عن مقدار ما هو كامن في هذا العالم ومستتر . فما هو مفهوم فترة الخمسين سنة المدهشة الأخاذة تلك ؟ وما هو مفهوم الايقاع السياسي والفكري والفني لصيرورة كل الحضارات ؟ وما هو مفهوم فترة الثلاثمائة سنة « الباروكية » وما هي مفاهيم « الايوني » والرياضيات العظمى والنحت « الاتيكي » ، والتصوير الفسيفسائي والموسيقى الكونتريونتي . والميكانيكا « الفليلية » ؟ وما الذي يعنيه المثل الاعلى لحياة تبلغ دورة الفية من الاعوام ، مقارنة بحياة الفرد الانسان البالغة ثلاث عشرينات وعشرة واحدة من السنين ؟

ولما كانت ذاتية النبتة ترفع للتعبير عن نفسها شكلاً وزياً وهيئة ، بواسطة الاوراق والزهر والاعصان والثمر ، كذلك فان ذاتية الحضارة تتجلى في صيغ دينية وفكرية وسياسية واقتصادية . وكما تحدث ذاتية غوته عن نفسها بأشكال واسعة في كتابتها ، « كفاوست » و « علم الالوان » ، ورنكه فوخس و « ناسو » و « فيتر » والرحلة الى ايطاليا ، وغرام فريدريك ، والديوان الغربي الشرقي ، و « الاليجا » الرومانية ، كذلك فان ذاتية العالم الكلاسيكي ، تعرض نفسها في الحروب الفارسية وفي الدراما الاثينية وفي دولة المدينة ، وفي الاحتلالات « الليونسية » . وحدث عن الانظمة الاستبدادية ولا حرج ، وفي العمود الاثيني ، وفي الهندسة البوقلندية ، وفي الفرقة العسكرية الرومانية ، وفي مبارزات المجتدين ، وفي شعار « الحبز الابيض والعاب السيرك » الذي ساد في العصر الامبراطوري .

ووفق هذا المفهوم ايضاً تقوم كل ذاتية فردية تمتلك اي نوع من الامة ، مدفوعة بالضرورة ، بتلخيص جميع حقب الحضارة التي تنتمي اليها . ان كل فرد منا ، في اللحظة الحاسمة التي يبدأ فيها بمعرفة ذاته على انه « انا » (Ego) فان الحياة الباطنية تستيقظ عندئذ تماماً بالطريقة ذاتها التي استيقظت وفقها الحياة الباطنية للحضارة ، ان مكاناً وان كيفاً . ان كل فرد منا نحن معشر الغربيين يعيش مرة ثانية احلام اليقظة لطفولته ومسرحيتها ، غوطيته ، يعيشها في الكاتدرائيات والقلاع واساطير الابطال وفي البطل الصليبي لـ « Dieu le veult » وفي قسم نفس الشاب « بيرسيفال » . ولقد كان لكل اغريقي شاب جيله « الهومييري » و « ماراثونه » ، وفي « فيتر » غوته تبدى للمرة الثانية صورة تغلب الشلب ، هذه الصورة التي يعرفها كل انسان فارسي (لا كلاسيكي) ، وتطالعتنا للمرة الثانية ايضاً ايام ربيع بترارك « والمينيسنجر »^(١) Minnesanger

(١) Minnesanger : جماعة المالة كانت تجمع بين الموسيقى والشعر الغنائي وهي عائلة « لثرويندور » - الترجم -

وعندما وضع « غوته » مسودة « فاوست » كان « برسيغال » وعندما انجز الجزء الاول من فاوست كان هملت ، لكنه لم يصبح رجل القرن التاسع عشر العالمي ، الرجل الذي يستطيع ان يفهم « بيرون » الا عندما انجز الجزء الثاني من فاوست .

وحتى بإمكاننا ان ندرس شيخوخة القرون الكلاسيكية العقيمة المتأخرة في زمنها جداً للحضارة الاغريقية ، هذه القرون التي كانت بمثابة الطفولة الثانية لذلك متعب انهكنه الذوات ، اقول بإمكاننا ان ندرسها في اكثر من شخصية من كبار شخصياتها الهرمة . وهكذا فان الكثير من « Bacchae » يوريبديس يقدم مسبقاً مطلق الحياة (Out - look) والكثير من « Timaeus » افلاطون يتوقع التوفيق الديني بين التنقيضين في العصر الامبراطوري ، وفاوست الجزء الثاني لغوته وبارسيغال يكتشفان لنا مقدماً عن الشكل الذي ستتقمصه روحانيتنا (وهذا الشكل من الوجهة الابداعية آخر شكل لها) في القرون القادمة علينا .

ان السيولوجيا تستخدم اصطلاح مشاكة الاعضاء (Homology) كي تشير الى تعادل مورفولوجي ، وذلك كي يتميز بضده أي اصطلاح المائثة (Analogy) الذي يرتبط بتعادل وظيفي (Functional) .. وهذا التصور الهام ، والأغزر ثمرأ في سياق البحث ، قد ادركه غوته ووعاه (حيث قاده الى اكتشاف ترابط عظام الفك العلوي للانسان) وقد وضع « اوين » لهذا التصور شكلاً علمياً صارماً ، ونحن سنترك لمنهجنا في البحث التاريخي ان يتنصه ايضاً .

ان من المعالوم بان لكل جزء من اجزاء التركيب العظمي لرأس الانسان جزءاً مطابقاً له عند جميع الحيوانات الفقرية حتى ادناها مرتبة أي السمكة ، وان الزعانف الصدرية للسمكة ، وقوائم وأجنحة وايدي الخوفاك الفقرية الارضية هي جميعاً اعضاء متشاكة ، بالرغم من انها قد فقدت كل أثر للشبه بينها. زد على ذلك أن رثي الحيوان الارضي تكسا كل وكيسي اهواء للحيوان المائي ، بينا انها غائلان الخيشوم عند الطيور ، أي انها ذات وظائف

متشابهة من حيث الاستعمال . ان البصيرة المورفولوجية المدربة العميقة المطاوعة لاقامة مثل هذا التمييز ، هي شيء يختلف تماماً عن المتهاج الحاضر للبحث التاريخي ، بفارقاته الضخمة بين المسيح وبوذا وبين ارخيندس وجليليو ، وبين قبصر وفلاستين وبين المانيا الجزأة واليونان الجزأة . وستطالعنا بوضوح يتزايد كلما ذهبنا بعيداً في بحثنا مناظر ونظرات رائعة هائلة تعرض نفسها على العين التاريخية وذلك حالما يفهم المتهاج المورفولوجي المدقق الصارم وهذب . ولنضرب قليلاً من الأمثلة :

ان الاشكال المتشاككة (Homologous) هي مثلاً :

النحت الكلاسيكي والجوقية الاورورية الفريسية ، اهرامات الامرية الرابعة والكاتدرائيات القوطية ، البوذية الهندية ، والرواقية الرومانية (أما المسيحية والبوذية فليستا حتى مثاليتين) عصور الدول المتنازعة في الصين ، الهكسوس في مصر والحروب الفونسية ، عصر بركليس والعصر الأموي ، عصور « الرغفادا » وبوطونينوس ودانتي .

كما وان الحركة الديموسية متشاككة وحركة النهضة ، لكنها بمثابة لحركة الاصلاح الديني .

ان « فاغتر » هو ملخص المصرية على حد تسيير نيتشه ، والحق ان نيتشه أصاب بقوله هذا كبد الحقيقة ، اما المعادل « لفاغتر » والذي يجب ان يوجد منطقياً في المصرية الكلاسيكية فاننا نجده في فن « بارغامين » .

(وقد يجتمع للفارسي حين دراسته للوائح الملحقة بهذا الكتاب بعض من تصور اولي مثير بالنسبة الى هذه النظرة الى التاريخ) .

ان تطبيق مبدأ المشاككة على الظاهرات التاريخية يحمل معه مضموناً جديداً كل الجدة لكلمة معاصر . وانني اعين بكلمة معاصر واقمتين تاريخيتين يشغلان تماماً المركزين النسيبين ذاتيهما ، وذلك بالنسبة الى كل واقعة وحضارتها ، وما لهذا يمتلكان أهميتين متساويتين متعادلتين . ولقد سبق لنا

ان اظهرنا كيف ان تطور علمي الرياضيات الكلاسيكي والغربي تدرجا مؤتلفين متطابقين ، حتى كدنا نغامر فنصف فيثاغوروس بأنه معاصر لديكارت وارخياتيس للابلاس وارخيدس لغاوس .

ولقد سار العصران الايوبي والباروكي في مجريين يعاصر ^(١) ايضاً الواحد منها الآخر ، زد على ذلك ان بولجنوتوس يتفق في عصره وعصر رمبراندت ، وكذلك هي ايضاً حال بوليكليتوس وبانخ . ان حركة الاصلاح الديني وحركة التطهير Puritanism وقبل كل شيء الانعطاف نحو المدنية يظهر في كل الحضارات ، ولعل جل هذا الانعطاف في الحقبة الاخيرة من الحضارة الكلاسيكية اسمي فيليب والاسكندر ، اما في انعطاف حضارتنا فانما يحمل اسمي الثورة (الفرنسية) وثابليون . أضف الى ذلك ان بناء الاسكندرية معاصر لبناء بغداد وواشنطن ، كما وان سك التفود الكلاسيكي هو ايضاً معاصر لمناهجنا في مسك الدفاتر وحساب « الدنيا » ، وكذلك هي حال الاستبداديين الاوائل وحال حزب الفروند ^(٢) (Fronde) واغسطوس وشي هوانغ في ، هنيبال والحرب العالمية .

وانني لأمل بأن اظهر ، دون استثناء ، ان جميع الابداعات العظيمة واشكال دين او فن او سياسة او حياة اجتماعية او اقتصاد او علوم ، تظهر وتكمل نفسها وتموت في اوقات معاصرة في كل الحضارات ، وان التركيب الباطني لاي من هذه الابداعات او الاشكال ينطبق كلياً وبدقة على مماثليه من الاشكال في الحضارات الاخرى ، وانه لا توجد اية ظاهرة ذات اهمية سياقية عميقة في سجل احدى الحضارات حيث لا نجد نسخة طبق الاصل عنها في كل حضارة اخرى ، وان هذه النسخة طبق الاصل موجودة تحت شكل مميز

(١) لا شك ان الثغاري يدرك ما يريد المؤلف ان يقرره وذلك حينما عرف فيما تقدم مفهومه بالمعاصرة فهو لا يعني المعاصرة الزمنية ، بل انما يعني الماثلة analogy الزمنية في الدورات الحضارية . - المترجم -

(٢) Fronde ، حزب سياسي نشأ في فرنسا أثناء عهد الرصاية على لريس الرابع عشر ، وكان يمارس كلا من الحكومة وحزب البلاط . - المترجم -

وفي موقع تقويمي تاريخي (كرونولوجي) معين وحدد تحديدًا تامًا . وفي الوقت ذاته ، فاننا اذا ما اردنا ان نفهم تشكلات حقائق كهذه ، (Homologies) يتوجب ان تكون لدينا بصيرة اعمق ، وموقف انتقادي نحو صدور الاشياء المنظورة ، اشد بكثير من المواقف الانتقادية التي اتخذها المؤرخون حتى الآن وتعودوا على ان يعرضوها ، والذين قد نجد بينهم مثلا من قد يسمع لنفسه بان يحكم فيعتقد بان النسخة طبق الاصل عن البروتستانتيّة انما هي موجودة في الحركة الديونوسية ، وان حال حركة التطوير البريطانية بالنسبة الى الغرب ، لا تختلف عن حال الاسلام بالنسبة الى العالم العربي !

ونحن اذا ما نظرنا من هذه الزاوية ، نجد ان التاريخ يقدم لنا امكانيات تتجاوز بعيداً كل ما كانت تطمح اليه جميع الابحاث التاريخية السابقة ، هذه الابحاث التي قنعت ، بصورة رئيسية ، بتدبر امر حقائق الماضي الى الحد الذي تعرف عنده هذه الحقائق واعني بهذه امكانيات (وفق المتهاج ذي الخط الواحد) بصورة عامة :

تخطي الحاضر كحد نهائي للبحث ، ووضع تقدير مسبق للشكل الروحي وللديمومة والايقاع ولغزى ولتأج المراحل التي لم تكتمل بعد من مراحل تاريخنا الغربي ، واعادة تركيب مراحل غير معروفة مراحل اشتهت منذ طويل زمن ، وحتى اعادة بناء حضارات كاملة من حضارات الماضي بواسطة القرايات المورفولوجية ، وذلك بالطريقة ذاتها التي يستدل بها علم الحفريات (Palaeontology) ويصل بواسطتها الى نتائج بمينة المجال وجديرة بالثقة ، مثلا الى استنتاج التركيب الهيكلي ، والتنوع من شطبة ججمية بسيطة وقعت في يده .

ومن المملكة ، اذا ما اعطينا تفاصيل مشثلة لزخرف ، لبناية ، لمخطوط ، او لبيانات سياسية مستهجنة ومعلومات اقتصادية ودينية ، ايقاعاً سياطياً ، ان نكتشف من هذه الاشياء كلها: الطبائع الجوهرية لقرون كاملة من التاريخ ، وان نكتشف من عناصر معروفة في سلم ايقاع تعبير الفن ، عناصر مطابقة

لهذه في سلم إيقاع الاشكال السياسية ، او ان نكتشف من الاشكال الرياضية
الاشكال الاقتصادية . وهذا هو المتهاج الفوقي (نسبة الى غوتيه) الحقيقي
الذي يضرب جذوره حقاً في مفهوم غوتيه للظاهرة الاولى ، وهذا المفهوم
شائع الى حد محدود في علم الحيوان (زولوجيا) ولكن من الممكن ان
يوسع الى درجة لم 'يحكم بها بعد ، ليشمل كامل ميدان التاريخ .





الفصل الرابع

مشكلة التاريخ العالمي

- ٢ -

فكرة المصير ومبدأ السببية

عندما نتابع تسلسل الفكر هذا حتى النهاية، نحضر أمامنا (Opposition) نستطيع بواسطتها ان نعين المفتاح (المفتاح الواحد) الذي يمكننا من الاقتراب وحل (لغاية ما للكلمة اطلاقاً من اي معنى) احجية من اقدم احاجي الانسان واخطرها . وهذه المقابلة ، هي المقابلة بين فكرة المصير ومبدأ السببية ، وهي مقابلة ، وإمكاننا ان نقول بإطمئنان ، لم تعرف وظيفتها أبداً حتى الآن ، اذ انها هي الاساس الضروري لبناء العالم . ان اي شخص يفهم اي شيء مما يعنيه القول بان النفس هي فكرة وجود ، يستطيع ايضاً ان يتكهن بعلاقة قريبة تربط بينها وبين المفزى الاكيد للمصير ، ويتوجب عليه ان يعتبر الحياة نفسها (وهي الاسم الذي نطلقه على الشكل الذي يتحقق بواسطته الممكن وينجز) كما هي متجهة اتجاهاً لا يرد او ينقض ، وانها مشحونة في كل خط من خطوطها بالقضاء والقدر . ان الانسان البدائي يحس بهذه الحقيقة احساساً مطلقاً قلقاً ، بينما ان لها من الثبات لدى الانسان

الارقي، ما يكفها لتصبح رؤياه للعالم، مع ان هذه الرؤيا يبلغ بها فقط بواسطة الدين والفن ولا يمكن التبليغ بها ابدأ بواسطة الاستدلالات والبراهين .

ان كل لغة ارقي تمتلك كلمات كهذه : خط ، قسمة ، اقتران ، شدة ، دعوة دينية (Vocation) (حرفة دينية) ، وتطف هذه الكلمات ، وكأنها في ستار وقناع . ولا تستطيع اية فرضية او علم ان يلامس ما نشعر به عندما نترك لانفسنا ان نقوص الى معنى هذه الكلمات وجرسها ، فهي رموز وليست بدلائل او قرائن ، ففيها مركز ثقل صورة العالم التي اسميتها بالعالم كتاريخ ، حيث يقابلها من جهة اخرى العالم كطبيعة . ان فكرة المصير تستلزم خبرة حياتية لا خبرة علمية ، وتتطلب قوة النظر لا قوة الحساب ، وتقترض العمق لا العقل . فهناك منطق عضوي ، منطق غريزي ، منطق واثق الحلم بكل الوجود ، ويقابل هذا المنطق منطق جمادي (Inorganic) منطق الفهم ومنطق الاشياء المفهومة .

اذن هناك منطق الاتجاه يقابله ويضاده منطق الامتداد ، ولم يعرف أي منهاجي او ارسطوطالي او « كنفي » (نسبة الى كنت) . كيف يعالج هذا المنطق (منطق الاتجاه) . لكن هؤلاء عندما يتحدثون اليينا عن « الحكم » و « الادراك الحسي » و « الانتباه » و « التذكر » فانهم يصلون في هذا الميدان ويحولون ، اذ انه ميدانهم ، لكن اذا ما انتقل الحديث الى « الأمل » او « السعادة » او « اليأس » او « الندم » او « الورع » او « المؤاساة » فعندئذ لا يلبسون ببنت شفة .

ان الانسان الذي ينتظر هنا ، في ميدان الحي ، ان يجد اسباباً ونتائج ، او ان يتخيل ان معنى ضرورة باطنية بالنسبة الى معنى الحياة ، هو نفس معنى « الجبرية » و « القدرية » ، فان مثل ذاك الانسان لا يعرف اي شيء عن الامور التي هي مادة للبحث ، وهو يخلط بين الخبرة المعاشة ، وبين الخبرة المكتسبة او القابعة للاكتساب . فالسببية هي المعقول ، رباط القانون ،

القابلة للوصف ، وهي شمار كل يقظتنا ، وشمار كل وجود غاكتنا الفكرية .
بينما ان المصير هي كلمة لضرورة باطنية وهي غير قابلة للوصف . ونحن
نستطيع ان نستخرج ما هو داخل السبي بواسطة منهاج فيزيائي او منهاج من
مناهج فلسفة المعرفة والمنطق ، بواسطة الارقام والتبويب الملل ، ولكننا
لا نستطيع ان نتعرف على فكرة المصير الا من خلال عمل الفنان ، وبواسطة
وسائل كالتصوير والمأساة (التراجيديا) والموسيقى . فالسبي يستوجب
التميز والتمييز يستلزم التشريح والتدمير ، بينما ان المصيري هو خلاق مبدع
من قة رأسه حتى أخص قدمه ، وهكذا فان المصير يرتبط بالحياة ، بينما
ترتبط السببية بالموت .

ان النفس تكشف في فكرة المصير عن حنين عالمها ، عن رغبتها في
الارتقاء الى النور ، وعن قوقها للتخليق والنجاز مهمتها . وليست هذه الفكرة
غريبة عن اي رجل غرابة مطلقة ، ولا يمكن للاحساس بالامر الواقع والفكر
الذي يريد ان يعمل كل امر ميكانيكياً ، ان يكتسحها الرؤيا الاصلية اكساحاً
تماماً قبل ان يصبح الانسان ، الانسان المتأخر زمناً المتحلل ، انسان المدينة
العالمية الكبرى . وحتى في هذه الحال ، وفي ساعة من شدة وضيق ، تعود
الرؤيا الى انسان ما ذي صفاء مربع ، لتدمر في لحظة كل السببية على سطح
العالم . وذلك لان العالم كنهجاً لارتباطات سببية ، هو ليس بمنهاج متأخر زمناً
فقط ، بل انما هو ايضاً منهاج على درجة عالية من التلطيف والتخفيف ،
ولذلك فلا تستطيع الا العقول الفعالة النشيطة في الحضارات الراقية ان تقتلحه ،
(او ربما يتوجب علينا ان نقول) ان تخططه عن قناعة واعتقاد . ان تصور
السببية متحد وتصور القافون ، فكل ما هنالك من قوانين هي قوانين سببية .
ولكن لما كان السبي يتضمن ، وفقاً لما يقوله « كنت » ، على ضرورة الوعي
المفكر وعلى الشكل الاساسي لعلاقته بيوهر الاشياء ، كذلك فان هناك شيئاً
ما تشير اليه كلمات مصير ، افتقاد إلهي ، رسالة دينية ، هو ضرورة محتومة
لا تستغني عنها الحياة . فالتاريخ الحقيقي مثقل بالقضاء والقدر ، لكنه متحرر

من القوانين ، فالمرء قد يتمكن بالمستقبل (والحق ان هناك بصيرة تستطيع ان تنفذ الى اعماق امراره) لكن لا يستطيع احد ان يحسبه . فالموهبة السبائية التي تمكن الانسان من قراءة حياة كلمة حينما يتفرس في وجه ما ، وتجمعه قادراً على احصاء شعوب باكملها من صورة حقبة تاريخية ، وان يقوم بكل هذه الاعمال دون ان يبذل اي جهد متعمد مقصود ، او دون اي منهاج ، اقول ان هذه الموهبة بعيدة كل البعد عن كل ما يتعلق بمبدأ الملة والمعلول .

ان الذي يدرك عالم النور المائل أمام عينيه ادراكاً منهاجياً لا ادراكاً سبائياً ، ويحمل هذا العالم عالمه الفكري الخاص وذلك بواسطة منهاج الخبرة السبائية ، سيتوجب عليه بالضرورة في نهاية الأمر ان يؤمن بانه يستطيع ان يفهم كل شيء حي برده لهذا الشيء الى مبدأ الملة والمعلول ، أي انه لا يوجد هناك اي سر وأي توجيه باطني . اما من يترك ، من جهة أخرى ، ويفعل كما فعل غوته ، (او كما يفعل في هذا الموضوع كل تسعة اشخاص من عشرة في لحظات اليقظة) أقول من يترك لانتطاعاته عن العالم ان يعمل في أحاسيسه ، ويمتص هذه الانتطاعات ككل ، فان مثل هذا الانسان يشعر بالصير داخل صيرورة هذا العالم . ان الانسان يطرح قناع السبائية الجامد في اللحظة التي يتوقف فيها عن التفكير ، فعندئذٍ وقبالة لا يبقى الزمان أحجية ، دلالة ، « شكلا » او بعداً بل انما يصبح يقيناً باطنياً ، يصبح المصير نفسه ، حيث ينكشف القناع في توجيهه ، في « لامقلوبة » « Irreversibility » في مميشته ، عن المعنى الحقيقي لصورة العالم .

ان الترابط بين المصير والسبائية هو كالترباط بين الزمان والفراغ . اذن فان المصير او السبائية ، هو او هي التي تتغلب وتسود عالمي الشكل الممكنين ، أي التاريخ والطبيعة ، أي سبائك كل صيرورة ومنهاج كل الاشياء في المصير . وان الفرق بينها هو كل الفرق القائم بين شعور الحياة وبين منهاج المعرفة . وكل منهاج هو نقطة الانطلاق لعالم كامل مستقل بذاته ، لكنه ليس

عالمًا فريدًا في نوعه . ومع هذا ، وبعد كل شيء ، فكما ان الصبر مبني على الصبرورة ، كذلك فان معرفة العلة والمعلول قينية على صير اكيد الشعور .

فالسببية ، كما نقول ، هي صير في الصبر ، صير 'جعل جادياً' ، وصيغ في اشكال عقلية . ان الصبر نفسه (وقد تجاوزه كنت وغيره من بنائي مناهج العالم العقلية ، صامتين ساكتين ، لان ما لديهم في مستودعاتهم من اسلحة تجريدية لم تمكنهم من ملامسة الحياة . اقول ان الصبر نفسه يقف ما وراء وخارج كل الطبيعة المدركة المفهومة . ومع كل هذا فلما كان الصبر هو الاصيل قائماً هو وحده الذي يعطي المبدأ الجامد الميت ، مبدأ العلة والمعلول ، الفرصة كي يبدو في المناظر الاخيرة من مسرحية الحضارة حياً وتاريخياً بوصفه تجسداً لتفكير استبدادي . ان وجود النفس الكلاسيكية هو شرط لظهور منهاج ديموقريطس كما ان وجود النفس الفارسية هو شرط لظهور منهاج نيون . ونحن باستطاعتنا ان نتخيل بان كلًا من هاتين الحضارتين (الكلاسيكية والغربية) كانت قد تتعرض للفشل في انتاج علوم خاصة بها ، لكننا لانستطيع ان نتصور أبداً المناهج مجردة من اسسها الحضارية .

وهنا ايضاً نرى للمرة الثانية ، كيف ان الصبرورة والصبر ، الاتجاه والامتداد ، يشتمل احدهما على الآخر ، ويخضع كل منهما للآخر ، وذلك وفقاً للبؤرة (Focus) التاريخية او الطبيعية التي تقف فيها . فإذا كان التاريخ هو ذلك النوع من نظام العالم ، حيث يكون الصبر خليقاً بالصبرورة ، ومناسباً لها ولائقاً بها ، عندئذ يتوجب علينا ان نعالج نتائج العمل العلمي ضمن الاشياء الاخرى على هذه الصورة ، والحق انه بالنسبة للعين التاريخية لا يوجد سوى تاريخ الفيزياء .

حقاً ، انها لصير تلك الاكتشافات ، كيفاً وحيناً حدثت ، كالكشافات الاوكسجين وكوكب نبتون والجاذبية وتحليل الطيف .

وانها لصير ان تمكن ، اطلاقاً ، نظرية الاحتراق ونظرية توج الضوء ونظرية تولد حركة الغازات ، من اللشوء ، باعتبار ان هذه النظريات شروح

وايضاحات ، وهي في هذه الحال ، نظريات جد شخصية بالنسبة الى واضعها . وانه لمصير ان نظريات أخرى غير هذه ، (أصحبة كانت أم خاطئة) ربما كان بالامكان ان تظهر بدلاً منها .

وانه مرة أخرى لمصير ، ان تصبح شخصية أخرى عظيمة نجمة القطب لعالم الفيزياء حيناً تختفي شخصية عظمى سابقة عن مسرح الفيزياء . وحتى الفيزيائي بالفطرة يتحدث عن قضاء مسألة ما وقدرها ، او تاريخ الاكتشاف .

ونحن اذا عكسنا الآلة فقلنا اذا كانت الطبيعة هي دستور الاشياء الذي يتوجب فيه على الصيرورة ان تندمج في الشيء في صيره ، وعلى الاتجاه الحي ان يندمج في الامتداد الصارم ، فمتدئذ ، فان احسن معالجة قد يلاقيها التاريخ ، هي ان يعالج بوصفه فصلا من فصول فلسفة المعرفة والمنطق ، وليس (Epistemology) هناك من ريب في ان « كنت » كان سيمعد فعلا الى مثل هذه المعالجة ، لو انه تذكر ان يضمها كلية الى منهاجه في المعرفة . ولكن من الواضح ، بانه لم يقم بما ذكرت ، فالطبيعة في نظره ، كما هي في نظر كل منهاجي بالفطرة ، هي العالم ، ونحن عندما نراه يبحث الزمان دون ان يلاحظ ان للزمان اتجاه لا يمكن عكسه ، نرى انه يعالج عالم الطبيعة ، وليس لديه أبسط فكرة عن احتمال وجود عالم آخر ، عالم التاريخ . وربما كان وجود مثل هذا العالم مستحيلا من الوجهة الواقعية في نظر « كنت » .

والآن ، فليست هناك اية علاقة بها كان شأنها او لونها ، بين السببية والزمان . والحق ان اطلاق مثل هذا القول الأنف الذكر في عالمنا اليوم المؤلف من كنتين (نسبة الى كنت) لا يعرفون مدى ما هم عليه من كتنية ، سيدو قولاً متناقضاً تناقضاً شليماً معيناً . ومع هذا فان كل قانون فيزيائي من قوانين الفيزياء القرية ، يعرض الـ « كيف » والـ « كم طوله » كشيء مميز في جوهره . وحالما يطرح الموضوع على بساط البحث ، فان السببية تتحدد جولها تحديداً صارماً بتقريرها ان شيئاً ما يحدث (وليس متى يحدث) ، فالمحلل يجب ان يوضع بالضرورة مع العلة ، والمسافة الفاصلة بينها (العلة

والمعول) انما تنتمي الى نظام آخر مفاير ، وهي (المسافة) توجد داخل عمل الفهم نفسه (وهذا العمل هو عنصر من عناصر الحياة) وهي لا توجد داخل هذا الشيء او الاشياء المفهومة ، فمن جوهر المتد انت يتطلب على التوجيه ، كما وان من جوهر الفراغ ان يتعارض والزمان ، ومع هذا فان الاخير (التوجيه ، الزمان) هو الذي يتقدم على الاول ويكن وراءه . فالمصير يدعي الاولية لنفسه ، ونحن ننطلق من فكرة المصير ، وبعدئذ فقط عندما يتطلع وعينا اليقظ خائفاً مرعوباً ومفتشاً عن تمويذة تكبل بالحديد، في عالم الشعور . الموت الذي لا نستطيع ان نتجنبه وتقلب عليه ، حينئذ نلجأ الى السببية ونذكرها كضد للقضاء والقدر ، ونجعلها تخلق لنا عالماً آخر كي نحمينا وتمزيقنا وتواسينا في هذا الأمر (الموت) . وعندما يبدأ مبدأ العلة والمعول بشر نسيجه تدريجياً فوق السطوح المنظورة ، تتشكل صورة مقننة للديمومة لأزمنية ، وهي بصورة أساسية كائن ، لكنه كائن انعمت عليه القوة المحضة للعقل المجرد بخصائصه وملكاته .

ان هذه النزعة تكن وراء الشعور ، وهي معروفة جداً في جميع الحضارات الناضجة ، وهي تقول بان « المعرفة هي قوة » القوة على المصير (السيطرة على المصير - المترجم) . زد على ذلك ان العلامة التجريدي والباحثة في العلوم الطبيعية ، والفكر المنهجي ، الفكر وفق مناهج ، والذين يركزون كامل وجودهم الفكري على مبدأ السببية ، هم مظاهر « متأخرة » زمنياً لبفضاء غير واعية تصب نغماتها على قوى المصير غير المدركة . « فالفكر المجرد » يفكر في جميع الامكانات والاحتمالات التي تقع خارج ميدانه ، حيث يسود خلاف ابدي بين الفكر الحازم الصارم وبين الفن العظيم ، فالاول يشبث بموطى قدميه ، بينما ينطلق الثاني حراً من كل قيد . ولا شك ان رجلاً « ككائنات » يجب دوماً ان يحس المراهق بانه ارفع منزلة من يتهوفن كمنزلة البالغ من الطفل ، ولكن هذا الاحساس لم يمنع يتهوفن من ان يعتبر كتاب

« نقد العقل المجرد » ^(١) يمثل نوعاً يرثى له من الفلسفة .

ان التلويجيا « Teleology » (فلسفة البحث عن غايات الطبيعة – المترجم) وهي هراء كل هراء في ميدان العلم ، لمي محاولة مضللة تتوخى ان تعالج المحتوى الحي للمعرفة العلمية علاجاً ميكانيكياً (وذلك لان المعرفة تدل على ان هناك انساناً ما ، يعرف ، وبالرغم من ان الفكر قد يكون «طبيعة» الا ان عمل الفكر هو تاريخ) وهكذا هي ايضاً حالها حينما تعالج الحياة نفسها فتعتبرها سببية مقلوقة رأساً على عقب . ان « التلويجيا » هي رسم « كلريكاتورى » يحول رسالة « دانتي » الى هدف للعلامة الباحثة . وهي والحق لمن اشد النزعات عمقاً والزم المميزات لكل من الداروينية (هذه الداروينية التي هي النتائج الفكرية الابلق في تجريده للمدينة العالمية الكبرى ، الذي عرفته كل المدنيات) والمفهوم المادي للتاريخ الذي ينبع من النبع الذي تسبغ منه الداروينية ذاتها ، وهو ايضاً مثلها ، يقتل ويدمر كل ما هو جوهرى وخطير .

وهكذا فسان العنصر المورفولوجي للسبي هو مبدأ ، بينما ان العنصر المورفولوجي للصير هو فكرة ، فكرة غير قادرة على الوجود (المادي – المترجم) والادراك وغير قابلة للوصف او التعريف ، وهي 'يُحَسُّ' بها فقط وتُعاش باطنياً .

وهذه الفكرة هي شيء ما يكون الانسان اما جاهلاً به كل الجهل ، واما مقتنعاً به كل القناعة (كإنسان النبع وككل رجل بارز في الفصول الحضارية المتأخرة ، وكل كالم والعاثق والفنان والشاعر)

وهكذا نرى ان المصير هو الصيغة الحقيقية لوجود الظاهرة الاولى حيث تكشف فيها فكرة الصيرورة الحية فوراً عن نفسها امام الرؤيا الوجدانية ، ولذلك فان فكرة المصير تسيطر على كامل صورة التاريخ للعالم ، بينما ان

(١) المؤلف المشهور الذي وضعه الفيلسوف « عماؤيل كنت » . – المترجم –

السيبية التي هي صيغة وجود المواد والتي تفرّد خارج عالم الشعور مجموعة من الأشياء المميزة والمعرفة تعريفاً حسناً ، « خاصيات وعلاقات » ، اقول ان السيبية تختار وتسيطر بوصفها شكلاً للفهم ، على عالم الطبيعة ، اي « خدن الأنا » (alter-ego) للفهم .

لكن البحث في درجة صحة الترابطات السيبية داخل عرض ما للطبيعة ، او البحث في المصائر المشتعل عليها هذا المرض ، (وهو من الآن فصاعداً الشيء نفسه) يزداد صعوبة حتى عندما نبدأ بالتحقق من انه لا يوجد ابداً في نظر الانسان البدائي او الطفل عالم منظم تنظيماً سيبياً مفهوماً ومُدركاً حتى الآن ، كما واننا نحن انفسنا وذلك بالرغم من اننا انفس « متأخرون زمنياً » ، وفلك وعيا يضبطه فكر جبار في دقة نطقه ، لاستطيع ، حتى في برهات الانتباه الاشد اجهاذاً وتوتراً ، (وهي البرهات الوحيدة التي نكون حقاً خلالها داخل بؤرة الطبيعة) الا ان تؤكد على ان النظام السبي الذي نراه خلال برهات كتلك ، هو حاضراً حضوراً متتالياً في الواقعة المحيطة بنا . وحتى في يقظتنا ، فاننا نستوعب السبي ، (جلباب الالهية الحي ، وكساءها) ، استيعاباً سيالياً ، ونحن نقوم بهذا الامر مرغين لاغتسارين ، بسبب قوة الخبرة التي تضرب جذورها في اعماق ينابيع الحياة .

ان التخطيط السباتي ، هو على العكس من التخطيط السبي ، اذ انه يمثل فهماً متحرراً من الادراك الحسي . ونحن بواسطة هذا التخطيط ندفع بالصورة الذهنية لكل الازمان ولكل الاشخاص لتطابق الصورة البرهية (نسبة - لبرهه المترجم) للطبيعة كما نظمها انفسنا . لكن هذه الصيغة من التنظيم والتي تتضمن تاريخاً ، والتي لا نستطيع ان نتدخل في شؤونها ولو قدخلنا طفيفاً ، هي ليست نتاجاً وعملاً للسبية ، بل انما هي عمل المصير وتناجه .

ان طريقنا الى معالجة معضلة الزمان تبدأ بالتوق البدائي وتنتهيته
الواضح ، أي فكرة المصير . وعلينا الآن ان نحاول تلخيص محتوى هذه
المعضلة تلخيصاً موجزاً على قدر ما يؤثر هذا المحتوى على موضوع كتابنا هذا .

ان كلمة زمان هي نوع من طلسم او سحر أنيط به ان يلخص ذاك الشيء
ما ، المشدود في كونه الشخصي ، والذي كان يُسمى في وقت أبكر
بالذاتي ، والذي هو قناعة باطنية تقابلها « بالغريب » ، انه شيء ما مُحتمل
كل منا به ، بين وداخل الانطباعات الفقيرة المتجمهرة لحياة الشعور . ان
« الذاتي » ، « المصير » والزمان هي كلمات من الجائز للمرء ان يستعيز عن
احداها بالأخرى .

ان معضلة الزمان ، كمعضلة المصير ، معضلة قد أساء كل المفكرين فهمها
اساءة كاملة حيث انهم اقتصروا في تفكيرهم على منهجية المصير . وفي نظرية
« كنت » المشهورة المبجلة لا توجد كلمة واحدة عن طبع اطراد الزمان .
وليت الأمر يقف عند هذا الحد ، اذ ان اغفال هذا الموضوع (طبع اطراد
الزمان) يلاحظ حتى الآن مطلقاً . ولكن ما هو الزمان بوصفه امتداداً وزماناً
لا اتجاه له ؟

ان كل شيء حي ، ونحن لا يسعنا الا أن نكرر ، يملك « حياة » اتجاهاً ،
حافزاً ، ارادة ، ونوع حركة هو وثيق التحالف والحنين ، ولا يمت بأية
صلة الى مفهوم الحركة . الفيزياء . فالحي غير قابل للتجزئة او للتقضم او
للقطب ، وهو يحدث مرة واحدة ، حدوثاً فريداً في نوعه ، ولا يمكن للبيكانيكيا
ان تقرر مجراه ، وذلك لان انواعاً كهذه تنتمي الى جوهر المصير والزمان
(الذي نشر به بالواقع من سحر الكلمة (زمان) والذي يبدو اشد
وضوحاً في الموسيقى منه في اللغة وفي الشعر منه في النثر) اقول وللزمان

جوهره العضوي الخاص ، بينما ان الفراغ لا يملك مثل هذا الجوهر ، ولهذا ، وعلى الرغم من « كنت » والآخرين من أضرابه ، من المستحيل علينا ان نخضع الزمان والفراغ معاً لتقديع عام واحد ، فالفراغ هو مفهوم بينما ان الزمان هو كلمة تشير الى شيء غير قابل للفهم ، وهي رمز صوت ، لذلك فان استعمالها كتصور واستعمالها استخداماً علمياً ، لا يعني سوى اساءة فهم طبيعتها اساءة كلية . زد على ذلك ، ان حتى كلمة اتجاه (هذه الكلمة التي ويا للأسف لا نستطيع استبدالها بكلمة اخرى) هي عرضة لان تقرر بنا وتضلنا بسبب ما لها من محتوى بصري . اما التصور الموجه في الفيزياء فهو موضوع بيت القصيد .

ولا تستطيع كلمة « الزمان » ان يكون لها أي معنى بالنسبة الى الرجل البدائي . فهو ببساطة يعيش دون ان يكون مضطراً لتمييز مقابلة وشيء ما آخر . وهو يملك زماناً لكنه لا يعرف شيئاً عنه . ونحن جميعاً نعي الفراغ لا الزمان . فالفراغ هو (مثلاً يوجد داخل ومع عالم شعورنا) كمتداد ذات ، بينما نكون نحن عايشين الحياة العادية ، حياة الحلم ، الحافز ، البدنية والسلوك ، حياة المفهوم الدقيق لتلك اللحظات من الانتباه المهد في الفراغ . اما الزمان فهو على عكس الفراغ ، اذ انه اكتشاف ينجزه التفكير فقط . ونحن نخلقه كفكرة او تصور ، ولا نبدأ الا بعد مضي طويل وقت على خلقنا له ، بالشك في اننا نحن أنفسنا زمان نظراً لاننا نحيا او نعيش . ولا نستطيع سوى الحضارات الارقى التي بلغت مفاهيم عالمها المرحلة الطبيعية الميكانيكية ، ان تستخرج من وعيها الفراغي الحسن الانتظام ، القابل للقياس والادراك ، صورة تخطيطية لزمان شبح يشبه حاجتها للادراك والقياس وتنظيم كل الاشياء تنظيمياً ميبياً .

وهذا الحافز (الدليل على السفطة في الوجود ، ويخرج الى النور في وقت جد مبكر في كل حضارة) يتشكل خارج وما وراء شعور الحياة الحقيقي ، وراء ما يسمى بالزمان في كل اللغات الارقى والذي أصبح بالنسبة

الى ضمن المدينة جمعاً مطلقاً في جاديتيه وغادعاً كما هو شائع ومألوف. ولكن اذا كانت الخصائص ، او بالاحرى خاصة الامتداد (المحدودية والسببية) هي عدة الساحر التي تحاول نفسنا الاصلية ان تتضرع وتربط بواسطتها القوى الغريبة ، (وغوته يتحدث في احدى صفحات احد مؤلفاته عن مبدأ النظام المعقول الذي نعمله داخل انفسنا ونستطيع بواسطته ان نطبقه كخاتم لقوتنا الخاصة على كل شيء نلسه) واذا كانت كل القوانين هي قيود يسارع بها رعب عالمنا ، كي يفرض العناصر الحسية المتجمهرة داخلنا ، ضرورة عميقة من ضرورات المحافظة على البقاء ، فعندئذ يكون اختراع زمان ما ، زمان قابل للمعرفة ، وقابل للعرض عرضاً فراغياً داخل السببية ، هو عملاً متأخراً من اعمال هذه المحافظة على البقاء نفسها ، عملاً هو بمثابة محاولة يراد لها ان تربط بواسطة قوة التصور ، الاحجية الباطنية المذبذبة ، والتي تضاعف تعذيبها للعقل ، هذا العقل الذي بلغ القوة فقط كي يجد نفسه موضوع ازدياء وتجدد .

وهناك دائماً بغضاء غائلة مراوغة تكن تحت كل اجراء عقلي يرمي الى حشر اي شيء في ميدان وفي عالم شكل القياس والقانون . فالحي يقتل عندما يدفع به الى ميدان الفراغ ، لان الفراغ ميت ميت . فمعطيات الولادة هي الموت ، ومعطيات الاكتمال هي النهاية . فهناك شيء ما يموت في المرأة عندما تحمل ، ومن هنا تنشأ البغضاء الخالدة تلك بغضاء الجنسين . وهي بمثابة طفل لخوف العالم . فالرجل يدمر ، بالمفهوم العميق جداً لهذه الكلمة ، عندما ينجب - وتدميره هو نتيجة لعمل جسماني يقوم به في عالم الحس ، اما تدميره في عالم الفكر فينجب عن « المعرفة » .

ولكلمة « يعرف » حتى في نظر الكتاب المقدس ، ترجمة لور ، مفهوم تناسلي ثلوي . وبواسطة « المعرفة » بالحياة ، (هذه المعرفة التي تبقى غريبة عن حيوانات الدنيا) اكتسبت المعرفة بالموت تلك القوة التي تسيطر على كامل وعي الانسان اليقظ .

ان الواقعي يتحول بواسطة صورة الزمن الى انتقالي عابر .

ان مجرد خلق اسم للزمان كان بمثابة تلخيص لا مثيل له ، فإطلاق اسم على شيء يعني الفوز بالقوة عليه . وهذا هو جوهر فن السحر عند الانسان البدائي ، فلقد كانت القوى الشريرة تُكَيَّل بالقيود بواسطة اطلاق الاسماء عليها ، وكانت السبيل الى اضرار العدو او قتله تتمثل في ربط اجراءات سحرية معينة باسمه . وهناك شيء ما من هذا التعبير البدائي عن خوف العالم يمثل في الاسلوب الذي يعتمد عليه جميع الفلاسفة المهاجرين حيث انهم يستعملون كإجراء اخير ، مجرد الاسماء كي يتخلصوا من اللامدرك ، اي التقدير على كل شيء ، البالغ الجبروت بالنسبة الى العقل . فنحن نسمي هذا الشيء او ذاك بالمطلق ، ثم نشعر فوراً باننا اقوى منه وارفع . والفلسفة ، اي حب الحقيقة ، هي في اعماق اعماقها دفاع ضد اللامدرك . ان ما يُسمى ويُفهم ويقاس يُتخلب عليه ، ويُحمل خامداً و « قابو » ثم نعود لنقول مرة اخرى : المعرفة هي القوة . وهنا يكن احد جذور الفرق بين موقف المثالي وموقف الواقعي بما لا يُطال . وجذر الفرق هذا يعبر عنه معنا الكلمة الألمانية (Scheu) (اي الرهبة ، وهي مزيج من الاحترام والبغضاء) . فالمثالي يتأمل ، اما الواقعي فيخضع و « يمكنك » (جعل الشيء ميكانيكياً) ويترجم دون ان يؤدي او يضر . لقد كان افلاطون وغوته يتقبلان السر بتواضع وخضوع ووداعة ، لكن ارسطوطاليس و « كنت » كنا يكشفان عنه القناع ويدمرانه . ان اعماق الامثال مغزى على هذه الواقعية يتجلى في معالجتها لمعضلة الزمان . (فيتوجب على مر الرعب من الزمان ، وعلى الحياة نفسها ، ان يُسحرا وان يبطل مفعولها بواسطة سحر الادراك .

ان ما جاء في الفلسفة العلمية وعلم النفس والفيزياء العلميتين عن الزمان (وهو الجواب المفترض على سؤال كان من المستحسن الا يُطرح واعني به : ما هو الزمان ؟) لا يلامس عند نقطة السر نفسه ، بل انما كل ما جاء فيها اورده من علوم ، انما يمثل شعباً صينغ في شكل فراغي ينوب عن الزمان ويمثله . فلقد استبدلت حياة الزمان واضطاراه ومجره القدر له بعدد الذي ،

وان لم يفهم ابدأ فهماً وثيقاً على هذا الشكل ، هو فقط خط قابل للقياس والتجزئة والقلب ، وليس هو صورة لذلك الشيء غير القابل للتصوير ، لقد استبدل الزمان بزمان بالامكان ان يعبر عنه تعبيراً رياضياً في اشكال كهذه :

$$-1, e^2, \sqrt{-1}$$

اشكال لم تستثن على الاقل مثلاً افراض الزمن صفراً (٠) في حجمه ، او ازمئة سلبية . ومن الواضح ان مثل هذا الزمان الالف الذكر هو شيء ما خارج ميدان الحياة وخارج ميداني المصير والزمان التاريخي الحي ، وهو منهاج تصوري لزمان بعيد كل البعد حتى عن الحياة الحسية . ويكفي للمرء ان يستبدل كلمة « المصير » ، بكلمة « الزمان » ، في اي مؤلف فلسفي او فيزيائي يرغب فيه ويحب ، كي يرى فوراً كيف يضل الفهم طريقه ، عندما تحرره اللغة من ربة الحس ، وكيف يصبح من المستحيل الجمع بين الزمان والفراغ .

ان ما لا يتخبر وما لا يحس به ، اي ان ما يفكر به فقط ، يتخذ بالضرورة شكلاً فراغياً ، وهذه الحقيقة توضح لنا السبب الذي جعل جميع الفلاسفة المنهاجين عاجزين عن استنتاج اي شيء من الرمزين المجهلين بشيوع الاسرار والذين تذهب اصداه صوتيها بعيداً بعيداً ، رمزي « الماضي » و « المستقبل » ونحن لا نجد اي اثر لهاتين الكلمتين في كل ما كتبه « كنت » او قفوه به ، والحق اننا لا نستطيع ان نرى اية علاقة تشدهما الى ما كتبه « كنت » او تحدث به . لكن هذا الشكل الفراغي فقط هو القادر على دفع الزمان والفراغ الى تكافل وظيفي بوصفها حجمين ينتميان الى نفس النظام ، كما يظهر لنا ذلك بوضوح التحليل الموجه ذي الابعاد الاربعة . ولقد وصف بصراحة « لاغرانج » « الميكانيكا » في عام مبكر لعام ١٨١٤ ، بأنها هندسة ذات ابعاد اربعة ، وحتى مفهوم نيوتن الجذر في : Tempus absolutum (sive duratio) لا يمكن استنتاجه من هذا التحويل الذهني المحتمل للحى الى مجرد امتداد . ولقد وجدت في الفلسفات الاقدم من فلسفتنا عرضاً واحداً

للزمان وواحداً فقط، يتمتع بالعمق والاحترام ، لقد وجدته عند اوغسطين
وفي قوله :

« اذا لم يسألني احد فانا أعرف ، واذا كان علي ان أشرح لسائل فاني
لا أعرف » .

وعندما « يتحفظ » فلاسفة الغرب اليوم ، (كما يفعل جميعهم) فيقولون
بأن الأشياء موجودة في الزمان كما هي موجودة في الفراغ ، وبأنه خارج
هذين المجالين لا يوجد أي شيء قابل للادراك ، فسننذر يقومون فقط بوضع
نوع آخر من الفراغ الى جانب الفراغ المادي ، وعلمهم هذا شبيه بعمل من
يختار الامل والكهرباء ، ليمتبرهما القوتين الاساسيتين في الكون .

لقد كان من المتوجب تأكيداً على « كنت » ، عندما تحدث عن الادراك
الحسي ذي الشككين ، الاقلت منه تلك الحقيقة القائمة : بينا أنه من السهل
ما فيه الكفاية ، ان يصل المرء الى فهم علمي للفراغ (ولو انه لا يفسره بما
لكلمة التفسير من معنى اذا انه وراء القوى البشرية) لكن معالجة الزمان
وفق الخطوط اللحية ذاتها ، معالجة تنهار انهياراً كلياً .

ولا شك ان قارئ كتاب « نقد العقل المجرد » ، ومقدمته التمهيدية
يلاحظ ان كنت يقدم برهاناً محترماً على الترابط القائم بين الفراغ والهندسة ،
لكنه يتجنب بحسن تدبير مثل هذا البرهان على الترابط القائم بين الزمان
والحساب . ففي هذا الموضوع لا يذهب الى أبعد من التصور والظن ، فالتأكيد
الملحاح للماتية بين هذين المفهومين (الزمان والفراغ) يستدرجه الى ثغرة قد
تكون نجسة مشؤومة مهلكة لمنهاجه .

ولقد « أين » (Where) وجهاً لوجه و « كيف » (When) بيننا
ان عالم اشكال « متى » (When) هو عالم مستقل بذاته ، وبعيد عن عالم
تيناك بُعد عالم الميتافيزيقا عن عالم الفيزياء .

ان الفراغ والمادة والرقم والتصوير والميتية ، هي متقاربة جيماً بعضها

من بعض الى درجة تجعل من المستحيل ان تعالج احداها مستقلة عن الاخرى (كما تثبت ذلك مناهج مغلوطة لا تمد او تحصى) . زد على ذلك انت الميكانيكا هي نسخة عن المنطق والعكس بالعكس . فصورة الفكر كما يرسمها علم النفس اليوم ، وصورة عالم الفراغ كما تصفها الفيزياء المعاصرة ، هي انكاس صورة الواحدة على الاخرى . فالتصورات والآراء والاشياء والبواعث والاسباب والنتائج والعمليات تتحد كلها معاً حالماً يتسلها الوعي يجمال وروعة يميلان الفكر التجريدي نفسه يستلم مرة بعد مرة لغواية تغريه بترتيب عملية الفكر ترتيباً بيانياً (Graphically) منهاجياً ولنا في جداول ارسطوطاليس وكنت المتضدة المرتبة خير دليل وشاهد .

« حيث لا يوجد منهاج لا توجد فلسفة » هذا هو رفض المبدأ وبماقته (مع انه قد يكون غير متعارف به) وهو رفض كل الفلاسفة المحترفين للبيدات التي يشعرون في داخلهم بانهم اسمى منها بكثير وارفع . وهذا هو السبب الذي جعل « كنت » يصف بهياج وغضب منهاج التفكير الافلاطوني بأنه « فن تبذير الكلمات الجميلة في الثروة » ، وهذا هو ايضا السبب الذي يجعل فلاسفة قاعات المحاضرات لا يملكون اية كلمة يقولونها عن فلسفة « غوته » . ان كل عملية منطقية هي عملية قابلة للرسم ، وان كل منهاج هو نتج هندسي في معالجة الافكار ، ولذلك فان الزمان اما لا يجد له مطلقاً مكافئ في منهاج ، واما يجعل منه ضحية للمنهاج .

هذا هو حمض ونقص لاساءة الفهم الواسعة الانتشار تلك ، التي تربط الزمان بالحساب ، والفراغ بالهندسة بواسطة مماثلات سطحية ، وهذا الخطأ كان يجب على « كنت » الا يستسلم له ابداً ويلعن (مع انه ليس بما يثير الدهشة ان يردى شوينهور ، وهو للضعيف في الرياضيات ، في هذا الخطأ) .

لكن الترقيم ليس بالرقم ، كما وان التصوير ليس بالصورة ، فالتصوير والترقيم هما الصيرورة ، اما الارقام والاحجام فانما هي الاشياء في الصير . « فكنت » واضرابه ، يختزنون داخل عقولهم الآن العمل الحلي (الترقيم) ،

والنتيجة الناشئة عنه الآن ، (علاقات الاعداد المنتهية) لكن الاول يدخل في ميداني الحياة والزمان ، بينما ان الثاني حبيس في مجالي الامتداد والسيية . فكوني احسب فهذا عمل المنطق العضوي ، اما الذي احسبه فانما هو عمل المنطق الجمادي . فالرياضيات كوحدة (وباصطلاح عام الحساب والهندسة) تجيب على الـ « كيف » (how) وعلى الـ « ماذا » (What) ذلك هو مشكلة النظام الطبيعي للاشياء ، ويقابل هذه المشكلة ، مشكلة الـ « متى » (When) للاشياء ، وهي المشكلة التاريخية الخاصة بالمصير ، الماضي والمستقبل ، جميع هذه الاشياء مستوعبة في كلمة « كرونولوجي » التقويم التاريخي للتسلسل . والتي يفهمها الانسان البسيط فهماً تاماً لا لبس فيه او ابهام .

ولا يوجد هناك اي وجه للعقابة بين الحساب والهندسة . فكل نوع من انواع الرقم ، كما اوضحنا في فصل سابق ، يقتضي بكيته الى ميدان الممتد والصير أكان هذا الرقم حجماً بوقليدياً ام وظيفة تحليلية ، وفي اي باب يجب علينا ان ندخل الوظائف الدورية ، والنظرية ذات الحدين ، وسطوح «ريمان» ونظرية المجموعات ؟

لقد قام « اويلر » و« هلمبرت » بدحض منهاج « كنت » حتى قبل ان يضمه « كنت » الزمن ، ولكن جهل خلفاء كنت بالرياضيات عصرهم ، (ويا لهذا الجهل من تناقض واضح وديكارث وباسكال ولاينتر ، الذين استولدوا رياضيات عصرهم من اعمق فلسفاتهم)

اقول جهلهم بالرياضيات عصرهم جعل من الممكن تجاوز تصورات رياضية لعلاقة ما تربط بين الزمان والحساب ، دون ان يوجه اليها تقريباً اي نقد ، كأنها متاع موروث .

لكن لا توجد هناك اية علاقة مها كانت شأنها تربط بين الصيرورة والرياضيات . والحق ان « نيوتن » كان راسخ القناعة (وهو لا شك ليس بفيلسوف حقير) من انه قد ادرك من خلال قوانينه في التفاضل مشكلة

الصبرورة ، وبذلك فهم مشكلة الزمان ، ولقد وعى هذين الامرين بشكل يفوق بكثير شكل « كنت » في دهائه ومراوغته . ولكن حتى نظرية نيوتن لا يمكن أن تقيد او تسند ، بالرغم من انها قد تجدد لها حتى اليوم مدافعين عنها ومحامين .

ولما كان « فايرشتراس » قد برهن على وجود وظائف متتالية ، يكون التمييز بينها اما مستحيلا ، واما تكون هذه الوظائف قابلة للتمييز الجزئي فقط ، ولما كان مجهود « فايرشتراس » هو أعمق المجهودات غوراً ، فبذلك تكون معضلة الزمان قد خرجت من دائرة البحث الرياضي .

- ٣ -

ان الزمان هو المفهوم المضاد للفراغ ، وهو ينشأ بعيداً عن الفراغ ، تماماً كما ينشأ تصور الحياة (بوصفه مختلفاً عن الواقعة) كضاد للفكر ، وكما ينشأ تصور الولادة والحيل (بوصفه ايضاً مختلفاً عن الواقعة) كضادة للموت . وهذا الامر معروف ضمناً في جوهر الوعي ذاته .

وكما انه لا يمكن ملاحظة اي انطباع حسن الا فقط عندما يتحرر هذا الانطباع من انطباع آخر وينمزل عنه ، كذلك فان أي نوع من الفهم يكون فعالية ايجابية محركة لا يصحح ممكناً الا بواسطة اقامة مفهوم جديد يصبح بمثابة قطب معاكس للقطب موجود قبل الآن ، او بواسطة اجراء طلاق (اذا سمح لنا بان نسمي هذا الاجراء بهذا الاسم) بين زوجين هما في باطنيهما مفهومان قطبيان لا يملكان اية واقعة « Actuality » طالما هما مجرد جزئين ذاتيين نهائيين .

ولقد زعم منذ طويل زمن (وهذا الزعم هو صحيح وفوق كل شبهة او

ريب) ان جميع كلمات الجذر (Root - words) أعتبرت هذه الكلمات عن اشياء او عن خاصيات ، فانما قد خرجت الى الوجود زوجاً زوجاً ، ولكن حتى فيما بعد ، وحتى هذا اليوم ، فان المضمون الذي تحصل عليه كل كلمة جديدة ، هو انعكاس لاحدى الكلمات الاخرى . وهكذا فان الفهم ، المسترشد باللغة والمعاجز عن تركيب يقين ذاتي باطني للصير في عالم الشكل ، وخلق ، من الفراغ ضدا للصير ، ولكننا من اجل هذا الامر كان علينا الا نتلك الكلمة او مضمونها .

ولقد بلغت عملية تشكل الكلمة الى هذا الحد ، حتى دفع هذا الطراز المعين من الامتداد الذي كان يمتلكه العالم الكلاسيكي اي تصور كلاسيكي خاص للزمان ، تصور يختلف عن تصورات الهند والصين والقرب للزمان ، اختلاف الفراغ الكلاسيكي عن فراغات هذه الحضارات .

ولهذا السبب نشأ تصور شكل الفن (والذي هو مرة ثانية مفهوم مضاد) فقط عندما اصبح الناس يدركون ان لابداعاتهم الفنية مضمونا كليا ، اي عندما لم تعد لغة التعبير عن الفن وتملكاتها شيئا ما كاملا في طبيعته ومسلما به كما كانت حالها في زمن بناء الاهرامات ، وزمن من شاد القلاع « المسيانية » والكاتدرائيات القوطية المبكرة . ان الناس يعون فجأة وجود « انجازاتهم » وعندئذ تصبح عين الفهم لاول مرة قادرة على التمييز بين الجانب السبي والجانب المصيري في كل فن حي . ويكون داخل كل عمل يعرض كامل الانسان وكامل معنى الوجود ، الخوف والحنين متلاصقين جنباً يجنب ، لكنها شيثان (الخوف والحنين) مختلفان وبيقان مختلفين . ويدخل في باب الخوف ، او في باب السبي كامل الجانب « التابوي » (نسبة الى (Taboo) من الفن ، اي تحزون الفن من الدوافع والبواعث التي طورت في مدارس دقيقة صارمة ، وحسنت عقب مجهودات من التدريب المهني ، وتمهنتها الصيانة بجذر وعناية ونقلت بتقوى وورع ، كما ويدخل في هذا الباب ، باب الحرف ، كل ما هو قابل للادراك والتعلم وكل ما هو رقمي

وعديدي ، وكامل منطق اللون والخط والبناء والنظام الذي يكون لغة الأم لكل فنان قدير ذي قيمة في كل حقبة عظيمة .

ولكن الجانب الآخر المتقابل « للتأبؤ » كما يقابل المطرد الممتد ، وكما يقابل مصير تطور داخل إحدى لغات الشكل قياساته المنطقية (Syllogisms) ينبعث في العبقرية (واعني بالعبقرية ما هو بكامله شخصي بالنسبة الى الافراد الفنانين ، اي قوام التصويرية والخيالية ، وعاطفتهم المبدعة والعمق والثراء ، مقابل كل تفوق الشكل الخالص .) ويقع حتى وراء العبقرية ذاك الفيض من الابداع في الجنس (Race) الذي يشترط نشوء فنون كاملة وانبيائها .

هذ هو الجانب « الطوطمي » للفن ، وبفضل هذا الجانب لا يوجد (رغما عما خطه كل الجالين من كتب ومؤلفات) اسلوب حقيقي واحد فقط ، لا زمان له للفن ، بل انما يوجد فقط تاريخ للفن ، تاريخ مهور ككل شيء يحيا ويميش ، بخاتم عدم النقص او القلب . وهذا هو السبب الذي يجعل الهندسة المعمارية ذات الاسلوب الفخم ، (والتي هي الفن الوحيد من الفنون ، الذي يضم الغريب وتسري الخوف نفسه ، الممتد المباشر ، الجبر) اقول هذا الذي يجعل الهندسة المعمارية الفن الطبيعي المبكر في كل الحضارات ، وهي تتنازل خطوة فخطوة عن اسبقيتها للفنون الخاصة ، بما لهذه الفنون من اشكال دنيوية تتمثل في التمثال والصورة والتأليف الموسيقي . وربما كان « ميخائيلينجلو » من بين جميع فناني الغرب ، هو الذي عانى اكثر من غيره آلام كابوس رعب شديد وشاز من العالم ، وهو وحده ايضا من بين جميع ارباب الفن في عهد النهضة الذي لم يحرر نفسه ابداً . وحتى عندما كان يرسم ، فانه كان يرسم كأن السلوح التي يرسم عليها هي حجر ، صير ، جود ، بنيفضة . لقد كان جميع انجازاته صراعاً مريراً ضد قوى الكون التي كانت تواجهه وتتحدها في الشكل المادي ، بينما ان الحنين الذي نراه في لون ليوناردو ،

يتبدى كأنه كان التجسيد المادي الفرح السعيد لما هو روحي . ولكن من كل معضلة هندسية معمارية ينطلق منطق سبي حقوق لا يرحم (كي لا نقول منطقاً رياضياً) للتعبير عن نفسه . ويتجلى هذا المنطق في الترتيب الكلاسيكي للأعمدة ، أي في العلاقة اليوقليدية بين الشعاع والضباط ، وفي نظام الثقل القوطي المرتب ترتيباً « تحليلياً » ، أي في العلاقة الديناميكية بين القوة (لاحظ لم يقل طاقة - المترجم -) والكتلة .

ان تقاليد بناء الاكواخ ، (ونمتطبع ان نتقني اثر هذه التقاليد ، في هذه او تلك ، وهي الضروري حتى للهندسة الممارسة المصرية ، والتي تتطور فعلاً في كل حقبة مبكرة وتحتفي بانتظام في كل حقبة متأخرة) اقول ان هذه التقاليد هي كامل مجموع منطق المتمد . لكن رمزية الانجاء والحير هي فوق كل « تقنية » (Technique) للفنون العظمى ، ومن الصعب ادراكها بالاعتماد على الأسلوب الجمالي . فهي تكن (ولنضرب بعض الامثال) في التماثيل الذي 'تجس به دائماً (هذا التماثيل الذي يشرحه ابدأ لسنج او هيل) بين المأساة (المسرحية) الكلاسيكية والمأساة الغريبة ، وفي تتابع مناظر التفسير (Relief) المصري القديم ، وبصورة عامة في الترتيب المتسلسل للتأثيل والأهرامات والمسلات وقاعات الهياكل المصرية وفي اختيار المواد صعبة المعالجة (اختيار اقصى الصخور الصوانية كي تؤكد المستقبل والحشب الاطرى عودا لتكره له) ، وفي حدوث الفنون الافرادية لا في صرفها او نحوها ، مثلاً انتصار الزخرفة العربية على الصورة المسيحية المبكرة ، وتراجع التصوير الزيتي امام الموسيقى المنزلية (Chamber musi) في العصر « الباروكي » وفي تعدد اشكال الغرض لفن تحت التأثيل في الحضارات المصرية والصينية والكلاسيكية . كل هذه الاشياء ليست بأمر « امكان » بل انما هي أمور الزام ، ولذلك فهي ليست برياضيات وفكر تجريدي : بل انما هي الفنون العظمى بقرابتهما الى الاديان المعاصرة ، والتي

تقدم المفتاح لحل معضلة الزمان ، هذه المعضلة التي من الصعب حلها في ميدان التاريخ وحده .

- ٤ -

ينشأ عن المعضلة الذي خصصنا به الحضارة كظاهرة اولية ، وعن المفهوم الذي حددناه للصير بوصفه وجوداً عضوياً منطقياً ، ان كل حضارة يجب ان تمتلك بالضرورة فكرتها المصيرية الخاصة بها . والحق ان هذا الاستنتاج مفهوم ضمناً داخل ذاك الشعور القائل بان الحضارة هي ليست الا التحقق والشكل لنفس واحدة مفردة فريدة في نوعها .

ان ما يمكن ان يحس به من قبل نوع من الناس ، كما يحس تماماً به من قبل نوع آخر من البشر ، (وذلك بما ان حياة كل نوع من البشر هي تعبير عن الفكرة الخاصة به) وان ما هو دون الاحساس دقة في النقل والنسخ وهو ما نسميه « بالتتابع » و « بالمصادفة » و « بالنهاية الالهية » و « بالتدبر » ، وما يسميه الانسان الكلاسيكي بـ :

Nemesis, Ananka, Tyche, or, Fatum

وما يسميه العرب « بالقسمه » ، وما يدعوه كل فرد وفق طريقته الخاصة ، اقول ان هذا كله هو ترجمة امينة لكل فطرة نفس ، فطرة هي فريدة في نوعها وواضحة وضوحاً كلياً لجميع الناس الذين يشتركون فيها ولا يمكن لهذه الفطرة ان تتوالد او تتكاثر او يماذ وضما من جديد .

انني سأغامر وسأنتع شكل الفكرة المصيرية الكلاسيكية « باليونانية » وهكذا فهي شخص اديبوس « *Edipus* » الحسي الواقعي ، انها ، « انا » التجريبية الاختبارية ، « (*Empirical ego*) » كلا انها الجسم . . . الذي يطارده المصير ويطرده . « فاديبوس » يشكو من ان « كرون » قد

اسماء استعمال « جسمه » وان « الاراكل » « Oracle » (السحر) قد تلبس جسمه وانطبق عليه ، واخيل يتحدث ثانية عن « أغا ممنون » بوصفه والجسم الملوحي قائد الاساطيل «^(١)» ، والحق انها هي الكلمة ذاتها « الجسم » التي يستخدمها الرياضيون اكثر من مرة للتعبير عن الاحجام التي يعالجونها . لكن مصير الملك « لير » هو مصير من نوع « تحليلي » (ونحن هنا نستعمل الاصطلاح المقابل لاصطلاح عالم الرقم الآخر (يوقليدي) ويتألف مصير الملك لير من علاقات باطنية سوداء مظلمة ، فالابوة تبعت ، والحيوط الروحية تنسج نفسها ضمن القضية نسجاً روحانياً متسامياً ثم تثار قدرياً بواسطة النغم المضاف (Counterpoint) والمائل في المأساة الثانوية ، مأساة عائلة «غلوستر» و « لير » هو في النهاية مجرد اسم ، وهو المحور لشيء ما غير محدد . وهذا المفهوم للصير هو مفهوم « الرقم » غير المتناهي في صفه ، فهو يمتد في زمان وفراغ غير متناهين ، وهو لا يلامس مطلقاً الوجود اليوقليدي الحجمي ، لكنه يؤثر فقط في النفس . فلنتأمل الملك لير وهو واقف بين المجنون والمجنونة الشرير في العاصفة على المرج الاخضر ، ومن ثم فلنتطلع على مجموعة « لاكون »^(٢) (Laocoon) ، عندئذ يبين لنا ان « الملك لير » يدل على النوع الفاقسي من الآلام ، بينما نرى الثاني يبرز النوع « الابولوني » منها . ولقد كتب ايضاً سوفوكليس اسطورة « لأوكون » في مأساة مسرحية ، لكن قد يكون باستطاعتنا ان نتأكد من ان مسرحية سوفوكليس هذه خالية تماماً من اي عذاب نفسي ، « فأنيتقون » تقوص تحت الارض حسداً ، لانها قد دفنت جثة اخيها . ولنتضمن في « آجاكس » وفي « فيلوكتيس » ومن ثم في امير

(١) لاحظ لقد استعملنا كلمة الجسم لا الجسد وذلك انطباقاً وروح المؤلف الذي تقدم كما يتوخى ان يتم الدلائل الارتباط الكلي بين الفكرة المصرية الكلاسيكية وبين رياضيات يوقليد.

- المترجم -

(٢) «Laocoon» كلمن طروادي شك وولديه في الحصان الخشبي ، فأرسلت الاله اثينا بشبائين هائلين من البحر- انقضا على الكاهن وولديه ومزقاه اوريا -

- المترجم -

هومبرج وفي ناسو غوته ، ألا نقتفي بعد هذا التأمل آثار الفرق بين الحبحم
والعلاقة حتى اعماق اعماق الابداعات الفنية ؟

وهذا مما يقودنا الى علاقة اخرى ذات مغزى رمزي رفيع . فالتمثيلية
الغربية هي عادة تعالج الطبع والخلق ، بينما ان التمثيلية الاغريقية هي عادة
تعالج الطبع والخلق ، بينما ان التمثيلية اليونانية ، من جهة اخرى ، تمثيلية
احسن ما توصف به انها تعالج الحالة ، الوضع ، وباستطاعتنا ان ندرك في
التفويض (Antithesis) كل ما يحس به الرجل الكلاسيكي والرجل الغربي
كشكل اساسي للحياة تهدده المأساة بفارائتها والقضاء والقدر بهمايتها . ونحن
اذا استمعنا عن كلمة « النجاء » فقلنا « اللا مقبولة » واذا ما تركنا لانفسنا
ان تعوض عميقاً في معنى هذه الكلمات « متأخر جداً زمنياً » حيث تتنازل
بهذه الكلمات عن لحظة عابرة من الحاضر للماضي الخالد ، عندئذ نعلم على
الاساس السيق لكل ازمة مقبلة . ان الزمان هو المصعب (Tragic) ،
فالمفهوم الذي تقرره بدهامة احدى الحضارات للزمان هو الذي يميزها عن
حضارة اخرى ، ونتيجة لما اورثت فانت المأساة المسرحية ذات الاسلوب
والطراز العظيمين ، نشأت وتطورت اما في حضارات كانت تؤكد الزمان
اشد التأكيد الحار ، واما في حضارات كانت تنفي الزمان اشد النفي العاطفي
المتفعل . فعاطفة النفس اللا تاريخية تعطينا المأساة الكلاسيكية ، مأساة
اللحظة التي هي فيها ، اما عاطفة النفس الما فوق التاريخية (Ultra) فانما
تعرض علينا نحن معشر الغربيين مأساة تعالج تطور كامل احدى الحيوانات .
ان مأساتنا المسرحية تتبع من شعور عنيد لا يرحم هو شعور منطلق الصيرورة ،
بينما ان الاغريقي يحس بمنصر اللحظة اللا منطقي الاعلى السبيي ، فمأساة
الملك « لير » تتضج وتتجه في نفوسها نحو كارثة ، بينما ان حياة « اوديسيوس »
تتمثل بالحالة ، بالوضع دون ما سابق تحذير .

والآن قد يكون باستطاعة المرء ان يدرك لماذا نشأ وانهار في وقت واحد
مع النبرلما الغربية فن عظيم جبار ، (بلغ ذروقه) (في رمبراندت) فن

طرازه طراز تاريخي بيوغرافي ، ولانه كانت هذا طرازه اعرضت عنه بلاد اليونان الكلاسيكية عندما بلغت الدراما « الاتيكية » ذروة رفعتها. فلتأمل في « الفيتو » « Veto » الموضوع على فن تحت التماثيل المتشابهة في النبايع والتقدمات المنذورة المكرسة ، ولتلاحظ كيف انه ابتداءً من « ديونيزوس » حتى « ألبيني » (قرابة القرن الرابع) اخذ فن رعديد فن تصوير « نموذجي » يفامر فيشق طريقه قدماً الى الامام ، وقد تم له ذلك فقط ، فقط عندما اطرح نبت الحياة الاجتماعية الحقيقية ، للكوميديا الوسطى ، المسرحية العظمى وراءها .

وفي الاساس كانت جميع التماثيل الاغريقية اقنعة مقاسة ، شأنها في ذلك شأن الممثلين في مسرح « ديونيزوس » لمهيتها جميعاً ان تعبر بشكل بارز صارم عن مواقف جسيانية ومراكز جسيدي . وهذه التماثيل هي من الوجهة السيائية غيبة جسيانية وبالضرورة عارية ، اما تماثيل الرؤوس المعبدة عن طبع وخلق ، فانما جاءت مع العصر « الهليني » . وهنا نذكر مرة اخرى بالتناقض بين عالم الرقم اليوناني بها فيه من حسابات وعد وتخمينات لتناجج ملهوسة ، وبين عالم الرقم الآخر ، عالمنا ، بها له من علائق تربط بين مجموعات من الوظائف والمعادلات ، او بصورة عامة ، فان عناصر القواعد والمعادلات لهذا النظام تبحث بحثاً مورفولوجياً وتجدد طبائع هذه العلائق كما يعبر عنها في القوانين .

- ٥ -

يختلف كل شخص عن الآخر في قدرته على ان يعيش التاريخ خبرة ، وفي الطريقة التي يعمش وفقها التاريخ ، وخاصة تاريخ الصبرورة الشخصية اختلافاً عظيماً . فكل حضارة تمتلك اسلوباً كاملاً في فرديته حيث تنظر وتقيم وفقه العالم كطيبة ، او بكلمة اخرى (لها المعنى ذاته) ان لكل حضارة

طبيعتها الخاصة والتي لا يستطيع اي نوع آخر من الناس ان يمتلكها بالشكل ذاته تماماً ولكن كل حضارة ، بما في ذلك جميع الافراد الذين يستوعبونها ، (والذين تفصل بينهم فوارق طفيفة ثقافية) تمتلك ايضاً الى حد ابعد نوعاً معيناً وخاصاً من التاريخ ، وبواسطة هذا النوع ، هذه الصورة تدرك وتحس وتعيش فوراً كل الصيرورة من صيرورة عامة او فردية ، باطنية او ظاهرية ، عالمية تاريخية او « بيوغرافية » ، لذلك فان نزعة الانسان الغربي الاوتوبيوغرافية (لاحظ الفرق بين الاوتوبيوغرافية ، والبيوغرافية - المترجم) (وقد تجلت هذه النزعة حتى في المصور الفوتوية في رمز الاعتراف الشخصي السري) هي نزعة غريبة كل الغريبة عن الانسان الكلاسيكي ، بينما ان ادراكه التاريخي الشديد يناقض مناقضة عامة الادراك اللاواعي الحالم تقريباً لدى الانسان الهندي . وعندما يستعمل الشخص الهوسي (او المسيحي البدائي او العالم الاسلامي الناضج) كلمة « تاريخ العالم » فما هو ذاك الشيء الذي يراه ماثلاً أمام عينيه ؟

ولكن هناك من الصعوبة ما فيه الكفاية ، كي يشكل المرء فكرة صحيحة حتى عن الطبيعة الخاصة يحس آخر من البشر ، بالرغم من ان الاشياء القابلة للمعرفة تخصيصاً هي أشياء منظمة تنظيمياً سببياً وقد وحد بينها في منهاج قابل للتعبير عنها والتبليغ بها . والحق انه لمن المستحيل علينا ان نفوس الى اعق اعاق نظرية تاريخية عالمية لصيرورة ما ، نظرية شكلتها نفس تختلف تماماً في تركيبها عن نفسها ، فهنا يجب ان تبقى دوماً فضلة جموح شديدة المراس ، فضلة أضغم او أصغر بالنسبة الى غريزتنا التاريخية ، والى مصافقتنا السبائية ومعرفتنا بالبشر . وان كل حل لهذه المعضلة بالذات ، هو كثيره من الحلول يمكن في الظرف السابق لكل فهم عميق للعالم ، فالبيئة التاريخية للتعبير هي جزء من جوهره ، ولا يمكن ان نفهم مثل هذا الغير ، دون معرفتنا بمفهومه للزمان وبفكرته الصيرورية ، وبطراز ودرجة مضاء حياته الباطنية . ولهذا بما ان هذه الاشياء لا يعترف بها اعترافاً مباشراً ، فعلينا ان نستخلصها من

رمزية الحضارة الغربية عنا ، ولما كان على هذا النمط ، وعلى هذا النمط فقط
ستطيع ان ندرك اللامدرك ، لذلك يكتسب اسلوب احدى الحضارات
الغربية عنا والرموز الزمنية العظمى التي تخصها أهمية غير قابلة للتحديد
او القياس .

ونستطيع ان نتخذ من الساعة مثلاً على تلك الرموز التي تدرك حتى
الآن ، فالساعة هي احد ابداعات الحضارات المتطورة تطوراً رفيعاً ، وهي
- أي الساعة - تردد غموضاً كلما تعمق الانسان يبحث موضوعها وفحص
مغزاها . ولقد استطاع الانسان الكلاسيكي ان يتدبر أموره دون ان يكون
بحاجة الى الساعة ، وقد جاء إعراضه عنها متمعداً ومقصوداً تقريباً . وكان
الوقت يقدر في مرحلة اوغسطين وفي مراحل طويلة أخرى أعقبتها بطول
ظل المرء ، بالرغم من ان المزاويل الشمسية ، والساعات المائية التي صممها
تقدير صارم للوقت ودقيق ، وفرضها حس عميق بالماضي والمستقبل كانت
شائعة الاستعمال في كل من الحضارتين للقدميتين المصرية والبابلية .

فلقد كان كامل وجود الانسان الكلاسيكي ، هذا الوجود اليوقليدي
المنعدم العلاقة والمحدد القصد ، سجين اللحظة التي هو فيها . فلم يكن هناك
أي شيء يتوجب عليه ان يذكره بالماضي او المستقبل ، ذلك لأنه لم يكن
هناك من وجود للاركيولوجيا (علم الآثار القديمة) الحقيقية ، كما ان انمكاسها
الروحي ، علم الفلك ، لم يكن ايضاً موجوداً ، زد على ذلك ان « الاوراكل »
والسبيل « Sibyl » ، شأنين شأن عرافات « اتروسكيا » الرومانية ،
ومنجميها ، فانهن لم يكن يتنبأت بمستقبل بعيد ، بل انما كن يحين بمجرد
اشارات عن اسئلة خاصة ذات اتجاه وتسلسل فوريين . فلم يدخل تقدير
الوقت في صميم حساب الحياة اليومية (ذلك لان الدورات الاولية كانت
مجرد مناسبات ادبية) والمهم في الامر ليس رداة التقويم (Calendar) أو
جودته انما المهم ، هما هذان السؤالان :

(١) Sibyl : نبية او نبيات ، عرافة او عرافات يونانيات . - المترجم -

من الذي يستعمله ؟ وهل تسير حياة الشعب وفقه ؟ فلم يكن هناك في المدن الكلاسيكية القديمة أي شيء يوحي بالديمومة أو يرمز الى ازمة غابرة ، او يشير الى اخرى مقبلة ، فلم تكن هناك أية صيانة ورعة للأثار ، ولم يكن هناك أي انجاز في توخي صانعه منه ان يكون ذا فائدة لاجيال المستقبل ، زد على ذلك ان اختيار المواد التي صنعت منها تلك الانجازات ، لا نجد فيه اختياراً كان يتقصد المواد ذات الديمومة ، فلقد تجاهل الاغريقي الدوري « تقنية Technique » « المسيني » الحجرية ، فأخذ يشيد منازل من الخشب والطين ، بالرغم من ان كلا من في البناء المسيني والمصري قد سبقاه وشيدا أبنية حجرية من الطراز الاول . فلقد كان الطراز « الدوري » طرازاً خشبياً ، وحتى في عصر « بوسانياس » كانت لا تزال هناك بعض أعمدة خشبية فيها رمق من حياة تلتصّب في المبداء الاولى . ان عضو التاريخ الحقيقي (organ) هو الذاكرة بما لهذه الكلمة من معنى افترضناه ونفترضه دائماً في كتابنا هذا ، فهي التي تحفظ ، كحاضر دائم ، صورة ماضي الانسان الشخصي ، وصورتي الماضي القومي وماضي العالم التاريخي ايضاً ، وهي تعي وعياً كاملاً مجرى كل من الصيرورة الشخصية وما فوق الشخصية . لكن لم يكن لهذا العضو (الذاكرة) من وجود في تركيب النفس الكلاسيكية ، ولم يكن هناك من زمان في هذه النفس . فلقد كانت المؤرخ يرى فوراً وراء حاضره الخاص أساساً يفتقر الى العنصر الزمني ، ولذلك فهو مفتقر الى نظام باطني . فقد كانت الحروب الفارسية بالنسبة الى « ثوسيديديس » ، وكان شعب الفراتشي بالنسبة الى ثاستوس ، ملتصقين منذ زمن بهذا الاساس للماض ، وكانت للعائلات الرومانية الكبيرة تقاليد كانت مجرد روايات خيالية ، فلنتأمل في مصرع يوليوس قيصر ، وفي بروتس بما له من ايمان ثابت لا يتزعزع باجداده المشهورين بقضائهم على الطفافة .

ونحن نستطيع تقريباً ان نعتبر اصلاح قيصر للتقويم عملاً تجريبياً من ربة الحس الكلاسيكي بالحياة ، ولكن يتوجب علينا الا ننسى انه كانت تجول

ايضاً في خاطر قيصر فكرة هجران روما وانكارها وتحويل دولة - المدينة الى امبراطورية ذات نظام ملكي وراثي موسومة بمسمى الديومة وجعل مدينة الاسكندرية مركز الثقل في هذه الامبراطورية . والحق ان الاسكندرية كانت مسقط راس التقويم . لذلك كان مصرع يوليوس قيصر يبدو لنا كثورة اخيرة احج نيرانها الشعور المناهض للديومة ، هذا الشعور المتجسد في المدينة وفي روما المتمدنة . وحتى ذاك العصر ، (عصر يوليوس قيصر) كان الجنس البشري الكلاسيكي لا يزال يعيش كل ساعة وكل يوم بفردية ، وهذا القول حق وحقيقة وذلك اذا اخذنا بعين الاعتبار الفرد الاغريقي او الروماني ، او المدينة او الامة او كمثل الحضارة . فالمهرجانات الدموية وخطاعات البلاد ومعارك « السيرك » في عصري نيرون وكالغولا ، (وثاسيتوس يصور في اقتصاره على بحث هذه الامور ، وتجاهله تطور الحياة الهادئ في الولايات البعيدة عن روما) اقول ان تلك المهرجانات والخطاعات كانت التماثيل الختامية والمتمدة الالوان للشعور اليوقليدي بالعالم الذي يؤله الجسد والحاضر .

اما الهنود فهم ايضاً لم يكن لديهم تقدير للزمان (ويتجلى انعدام تقديرهم في النيرفانا) ولم تكن لديهم ساعات ، لذلك لم يكن لديهم تاريخ او حياة او ذكريات او اهتمام . اما ما يدعوه القرب التاريخي « بالتاريخ الهندي » فانما هو تاريخ انجز نفسه دون ان يمي من قريب او بعيد ماذا كان يفعل او يصنع . فالدورة الالفية من الاعوام التي تقع بين « الفيدا » و Vedas وبين بوذا تبدو وكأنها اقتصرت في اعمالها على دغدغة فائم ، فالحياة هنا كانت فعلاً حلاً . لكن حضارتنا الغربية بعيدة بعداً لا يحده الخيال عن كل ما ذكرته آتفاً ، والحق أن الانسان لم يكن أبداً (حتى في الصين « المعاصرة » في مرحلة « تشو » بما لهذه المرحلة من حس عميق متطور بالحقبات والمراحل التاريخية) على هذا القدر الرفيع من اليقظة والدرابة والحس العميق بالزمان ، والوعي بالاتجاه والقضاء والقدر والحركة ، كما كان

في الغرب .

فالتاريخ الغربي كان تاريخاً مُتقصداً مُتممداً ، اما التاريخ الهندي فهو تاريخ قد حدث . ففي التاريخ الكلاسيكي كان نادراً ما تُحسب السنين ، وفي الهندي كان من الأندر أن تُعتبر القرون ، أما في تاريخنا فان للساعة للدقيقة ، لا بل للثانية أهمية ووزن ، ففي حالات من قوتر مقيع ينشأ عن أزمات خطيرة كأزمة شهر آب عام ١٩١٤ ، تبدو حتى الدقائق رهيبة مروعة ، بينما أن الاغريقي أو الهندي لا يستطيع ان يمتلك مثل هذا الحس في حالات مماثلة لتلك . وبإستطاعة انسان غربي عميق الحس ان يختبر مثل هذه الأزمات داخل ذاته ، على وجه لا يستطيع أبداً الاغريقي الحقيقي أن يجاريه فيه (اختبار الأزمات) . فنن الالف القباب المنتشرة في طول ريفنا وعرضه تقرر الاجراس ليلاً نهاراً ، هذه الاجراس التي تربط بين الماضي والمستقبل وتدمج الموضوع البرمهي (من برمه) الكلاسيكي في علاقة عظمى . فالقبة التي تمجد ولادة حضارتنا (وهي قبة أباطرة السكسون) هي القبة ذاتها التي تم خلالها اكتشاف الساعة ذات الدولار ، فنحن لا نستطيع ان نفكر بإنسان غربي لا يملك قياساً دقيقاً صحيحاً للزمان ولا يملك تقويماً متسلسلاً (كروولوجي) للصيرورة ينطبق على الحاجة الازامية الى علم الالار (أركيولوجي) (المحافظة على التنقيب وتجميع الاشياء في الصير) . ولقد بالغ العصر البروكي في تضخم ما كان يرمز اليه النصر الفوطي من القبة الى درجة تثير السخرية والاستهجان ، وأنتج ذاك العصر ساعة الجيب التي ترافق الفرد بصورة دائمة .

وهناك رمز آخر لا يقل شأنًا عما ترمز اليه الساعة ، وهو أيضا كرمز ساعة مفهوم فهمًا ضئيلاً ، واعني بهذا الرمز ، رمز عادات الجنازة ، هذه العادات التي كرسها جميع الحضارات العظمى طقوساً وفناً . ويبدأ الطراز الهندي العظيم لهذه العادات ببناء هياكل الاضرحة ، أما الكلاسيكي فيبدأ بصنع الانية المخصصة لاختزان رماد الجثث ، اما المصري فانما ينطلق من

بناء الاهرامات ، واخيراً فالقصور المسيحية الاولى تبدأ بالسرايب والتوابيت الحجرية .

وفي فجر الحضارات تكون هناك اشكال ممكنة لا يعصبها العدد حيث تختلط هذه الاشكال بعضها ببعض بفوضى وغوض ، ومثل هذه الاشكال تنشأ عن عادات الافخاذ والقبائل وتقررهما الضرورات الخارجية والملاءمات. لكن كل حضارة تطور هذا او ذاك الشكل منها وترتفع به الى أعلى درجات الرمزية . فالانسان الكلاسيكي وخضوعاً منه لحسه العميق اللاواعي بالحياة قد اختار الاحراق، وهذا العمل هو عمل ابادة واقتناء يعبر فيه الطراز اليوقليدي من الوجود ، طراز بين لحظة واخرى ، عن نفسه أبلغ تعبير . فالانسان الكلاسيكي لم يُرد أن يكون له تاريخ او ديمومة او ماضٍ او مستقبل او حفاظ او تحلل ، لذلك أفنى كل ما لم يعد يمتلك حاضراً ، أفنى جثة من كان كبركليس او قيصر او سفوكليس او فيدياس ، أما ارواح هؤلاء ، فعبرت لتنضم الى جمهور غامض ، يقوم الاحياء من عاثرها بتقديم فروض التكريم وطقوس عبادة الاسلاف وعبد الروح (لكن سرعات ما توقفوا عن اداء هذه الفروض) . وهذه الطقوس نظراً لانعدام الشكل فيها ، تمثل تمارضاً كلياً وسلاسل الاسلاف ، وتمارض وشجرة العائلة المحلدة بكل ما فيها من دلائل واسارات تاريخية في هو العائلة . ولا يوجد في هذا الامر باستثناء فجر الحضارة الهندية في العصر الفيدي (هذا الاستثناء المذهل) مثيل للحضارة الكلاسيكية . وعلينا أن نلاحظ ان انسان العصر الدوري الهوميروسي ، وقبل كل انسان آخر ، انسان « الالبان » قد حشر داخل عملية الاحراق (احراق جثة الميت) كمثل الشعور الحي الواضح بالرمز الوليد ، مع ان المحاربين الذين جامت على ذكركم « الالبان » والذين قد تشكل أعيالهم نواة الملحمة ، كانت طقوس جنازتهم بالواقع طقوساً تشابه تقريباً والطقوس المصرية ، اذ انهم دفنوا في قبور تقوم في بقاع « مسينا » و « تيرينس » و « ارخولوس » وغيرها من الاماكن الاخرى . وفي العصور

الامبراطورية عندما أخذت التوايت الكنسية ، آكلة لحوم البشر ، تحمل محل أواني الرماد ، بدأت أيضاً الآنية الهوميروسية بالاحتفاظ برماد الميت ، تحمل محل القبر الاسطواني « المسيحي » ، وهذا والحق لتبدل يطرأ على الشعور بالزمن ، وهو الذي يمكن وراء التبدل الطارئ على الطقوس .

ان المصريين الذين صاخوا ماضيهم في شواهد من حجر ، وفي الهيروغليفية ، صيانة مقصودة متممة ، حيث نستطيع معها نحن الآن وعقب انقضاء اربعة آلاف سنة من الزمن عليها ان نعين جازمين مدد ولايات ملوكهم . ان هؤلاء المصريين الذين خلدوا جثث ملوكهم خلوداً يجعلنا نبصر بأمر عيننا حتى هذا اليوم الفراعنة العظام مسجون في متاحفنا ، ونرى كل ملصق من ملامح وجوههم جلياً واضحاً ، ان هذا كله ليمثل رمزاً لاتتصار تخيف مرعب بينا لم تصلنا حتى اسماء ملوك النوريين . اما فيما يتعلق بنا ، فانتنا نعرف ، منذ عصر دانتي حتى اليوم بتواريخ ميلاد ووفاة كل رجل عظيم ، زد على ذلك ان معرفتنا بما ذكرت لا نراها أمراً غريباً او غير مألوف ، ومع ذلك نجد انه حتى في عصر ارسطوطاليس ، وهو ذروة الثقافة الكلاسيكية ، لم يكن يعرف بالتأكيد ، ما اذا كان « لسيثس » مكتشف مذهب الجوهر الفرد (Atomism) ، ومعاصر بركليس ، (مثلاً لم يعيش الا بما يقارب القرن قبله) قد وُجد حقيقة وعاش ، وهذا يشابه كثيراً بالنسبة اليها ، ما اذا كان وجود « جيوردانو برونو » موضع تساؤل وشك ، وما اذا كان عصر التنوير قد امسى مجرد خرافة واسطورة .

وهذه المتاحف نفسها ، والتي تجمع فيها كل شيء من الماضي المحسوس جسداً ، أليست هي رمزاً من ارفع نموذج وطراز ؟ الا تتوخى ان تصورات داخل مومياء كامل جثة التطور الحضاري؟ ونحن عندما نقوم بجمع المعلومات والاحصاءات من مليارات من الكتب المطبوعة ، ألا نجتمع ايضاً في الوقت نفسه كل المجازات جميع الحضارات المينة في هذه القاعات اللغزنية في المدن الاوربية الغربية ؟ اقول الا نجتمعها في كتلة مجموعة مُعَرَّي ومجرد كل قطعة

مفردة منها ، من قصدها الهام المتحقق ، هذا القصد الذي هو خاص بها ، وهو المتاح الوحيد الذي كانت النفس الكلاسيكية ستراعي حرمة ، فلا تتعرض له ؟ ألا نذيب بملتنا هذا تلك القطعة في زماننا التلقى اللا متناهي ؟
ألا فلنتأمل فيما سبق للاغريق انت اسموه بـ Monoclo ، ولنتأمل في مغزاه العميق الكامن وراء ^(١) تغير الشعور وتبدل الحس .

- ٦ -

انه الشعور البدائي بالاهتمام هو الذي يسيطر على سماء التاريخ الغربي ، كما يسيطر أيضاً على سماء كل من التاريخين المصري والصيني ، وهذا الشعور يخلق فضلاً عن ذلك الرمزية للعنصر الشهوداني الذي يتمثل في دقق غير متناه من الحياة في شكل سلاسل عاقلية من الوجود الفردي . أما وجهة النظر المحددة في الوجود اليوقليدي للانسان الكلاسيكي ، فانها ، هي في هذا الموضوع كما هي في المواضيع الأخرى تدرك فقط العمل المعين المقرر بين فينة وفينة ، عمل الانجاب ، وعمل الحمل : وهكذا فانتا نجد آلام غاض الام هي جوهر العبادة الدياترية (نسبة الى ديتار) ، ونرى رمز العضو التناسلي (وهو الاشارة الجلنسية المكرسة نفسها تكريساً كلياً للحظة التي هي ناشطة فيها ، وهي تفقد داخلها الماضي والحاضر معاً) يصادفنا تقريباً في كل ما هو كلاسيكي الطابع والجوهر . أما في العالم الهندي فانتا نجد اشارة تطابق الاشارة الآتفة الذكر (العضو التناسلي) ، وهي اشارة « Iingam » (لتجماع) كما ونجد فيه مذهب عبادة « البرواتي » ، وفي كلتا الحالتين يحس الانسان نفسه كطبيعة ، كنبته ، كعنصر مساوب الارادة غير آبه من عناصر

(١) كان هذا في الأصل هيكلاً خصب للحاضرات الفلسفية والعلمية وقد شيد الاغريق تكريماً لارسطوطاليس ، وقد حلت جامعة الاسكندرية الكبرى اسمه فيما بعد ، وكان ارسطوطاليس وتلك الجامعة من بعده ، يجمعان مجموعات من الكتب والناذج الطبيعية التاريخية الحية والمأخوذة من الحياة .

- الترجمة -

الصيرورة . لقد كان الدين المنزلي في روما يتخذ من المبقرية ، مثلاً من القوة
الابداعية لرب العائلة ، مركزاً له . ومقابل هذا كله فان الاهتمام الغربي
المبتق المفكر قد قاوم اشارة حب الام ، وهي رمز ارتسم فقط في الحضارة
الكلاسيكية ، فوق الأفق الى الحد الذي نستطيع ان نراه فيه ، مثلاً : في
نواح بيرسيفون ، او في تمثال ديمتر الكنيدوسي المعتقد .

فصورة الام وطفلها معاً ، أي صورة المستقبل الملتصق بصدرها ، أي
مذهب عبادة مريم ، وفق الشكل الفارسي الجديد ، بدأ فقط بالازدهار في
القرون الفوطية ووجد أسمى التعابير عنه لدى رفاثيل في صورته للمادونا
سيستين (Sistine Madonna) . وهذا المذهب (مذهب عبادة مريم)
لا يمت بصورة عامة الى المسيحية بصفة ، بل انما هو على العكس من ذلك ،
فالמושية المسيحية هي التي ارتفعت بمرم « أم الله » ، « الام التي ولدت الله »
الى رمز أحسن به احساساً مقارياً لما نحس به نحن . فالام المهدهدة هي غريبة
عن الفن المسيحي البيزنطي المبكر ، غرابتها عن الفن الاغريقي (بالرغم من
وجود اسباب اخرى) وان غريقتش^(١) فاوست هي بالتأكيد المؤكد ، بما
تلبسها من سحر الامومة اللاواعي ، لأقرب الى « المادونا » الفوطية من كل ما
اختارته فيفساء بيزنطة « ورافانا » من صور لمريم ومريمات (جمع مريم) .

ولا شك ان محاولة اقامة علاقة روحية تربط بين رموز الام في الحضارات
الأنفة الذكر تنهار تماماً امام الحقيقة القائلة بان المادونا ذات الطفل تنطبق
كلياً على ايزيس المصرية وحوروس ، فكل منها أم معتنية مربية ، وان هذا
الرمز قد اختفى مع ذلك لمدة الف سنة ونيف (طلبة الحضارتين الكلاسيكية
والعربية) قبل ان توقظه النفس الفاروسية من جديد .

وتقودنا الطريق من اهتمام الام الى اهتمام الاب ، وهنا نصادف أسمى
الرموز الزمانية التي عرفت طريقها الى الوجود ، نصادف النولة . فالطفل

(١) بطة الجزء الاول من فاوست .

يعني في نظر أمه المستقبل ، يعني التابع ، وخاصة تتابع حياتها ، وما حب
الام ، كما كان ولا يزال ، الاحلم وجودين فرديين منفصلين . وبالمثل هو
مفهوم الدولة في نظر الانسان ، فالانسان يفهم في الدولة الزمالة في السلاح ،
بغية حماية دياره ، وحماية زوجته وطفله ، وبغية تأمين الشعب بأكمله على
مستقبله وفاعليته ونفوذه . فالدولة هي الشكل الباطني للامة او الشعب .
انها الشكل العضلي للامة ، اما التاريخ ، في مفهومه الرفيع ، فانما هو الدولة
المدركة ، لا كشيء 'محرّك' ، بل كمحركة . فالمرأة حاملها حال الام ،
والرجل بوصفه محارباً وسياسياً يصنع التاريخ .

وهنا ايضاً يقدم لنا تاريخ الحضارات الارقى ثلاثة نماذج لتشكلات الدول
حيث يبدو فيها عنصر الاهتمام جلياً واضحاً . فهناك نموذج الادارة المصرية
حتى ايضاً نموذج المملكة المصرية القديمة (ابتداءً من عام ٣٠٠٠ ق.م) .
ومن ثم هناك الدولة الصينية في عهد عائلة 'تشو' المالكة (١١٦٩-٢٥٦ ق.م)
حيث يعرض علينا 'تشو لي' صورة كذلك للتنظيم والادارة ، حيث لم يحرأ
معهما أحد فيما بعد على الايمان بصحة السجلات والدفاتر ، وأخيراً هناك دولة
الغرب التي تكن وراء عينيها الخاصة المحملقة في المستقبل ارادة جسارة للمستقبل
لا تملوها أية ارادة أخرى .

ولدينا من جهة أخرى نموذجان آخران اتخذنا من العالمين الكلاسيكي
والهندي ميدانين لهما ، وهذان النموذجان بمثابة صورة خضوع ذليل متهامل
تماماً مطلقاً ، خضوع واذعان للحظة وصدها . وهما يختلفان عن بعضهما
اختلاف الرواقية عن البوذية (وهما النزعتان القديمتان لكل من هذين العالمين)
فيها متفقتان معاً على نفي الاحساس التاريخي بالاهتمام وعلى استقرار الفيرة
والحماس والقوى التنظيمية وحاسة الواجب ، لذلك لا نجد في البلاطات
الهندية او في الاسواق الكلاسيكية اي تفكير بالمستقبل ، أكان هذا التفكير
شخصياً ام جماعياً . فمبدأ الانسان 'الابولوني' القائل ان انتزه فرص المتعة
واللذة ينطبق على الدولة الابولونية ايضاً .

ويسير الوجود الاقتصادي جنباً الى جنب والوجود السياسي . فحياة « من اليد الى الفم » تنطبق ايضاً على حياة العشق الذي يبدأ وينتهي بشبح اللحظة . فلقد كان في مصر تنظيم اقتصادي على مستوى جد رفيع ملاً كامل صورة الحضارة . تنظم تنص علينا الاف صورة قصة اجتهداه ومثابرتة وترقيبه وتنسيقه .

وفي الصين حيث تنصب كل جهود ملوكها وأهلها الاسطورية على الزراعة ، وفي اوربأ الغربية التي بدأت بالزراعة النموذجية وارتفعت الى ذرى العلم الخاص ، ذرى الاقتصاد القومي ، هذا النوع من الاقتصاد الذي هو في كل مبدأ من مبادئه ، فرضية عامة فاعلة تتوخى ان لا تظهر ما يحدث بل ما سيحدث ، ترى من جهة اخرى العالم الكلاسيكي (وسنصمت الآن عن الهند) يتدبر امر إنسانه من يوم ليوم بالرغم مما ضربت له مصر من مثل ، فالارض كانت تجرد لا من ثرواتها فقط بل انما كانت تجرد ايضاً من طاقاتها وامكاناتها ، وكان فائض المحاصيل الطارئة يبذر ويمزق فوراً على غوغاء المدينة . ولنتأمل بعين النقد في أي من رجال الدولة الكلاسيكيين العظماء ، مثلاً بركليس او قيصر او الاسكندر او تسيبيو ، او حق في الثورين منهم ككليون وثيريوس وغراكوس ! اننا لا نجد أباً ممن ذكرت كان يتمتع ببعد نظر في الامور الاقتصادية ، ولم تشغل اية مدينة كلاسيكية نفسها بشق الاقنية وتجريج المنطقة المحيطة بها ، او ان تدخل اساليب جديدة على الزراعة ، او ان تستلكت مزروعات جديدة وتستولد قطعان ماشية جديدة ، ونحن اذا ما ربطنا الحركة الفرائشية ، بفهوم غربي ، هو مفهوم الاصلاح الزراعي ، فعندئذ سنسيه فهم مغزى تلك الحركة اساءة كلية .

فلقد كان هدف قادة تلك الحركة يقتصر على جعل مناصريهم ملاكاً للارض ، ولم تداورهم مطلقاً أية فكرة ترمي الى تدريبهم على تدبر أمر ارضهم ، او الارتقاء بمستوى الزراعة الايطالية بصورة عامة ، فكان الواحد منهم يتوقب قدوم المستقبل ، دون ان يحاول ان يفعل فيه . والتقيض

الاصيل لاقتصاد العالم الكلاسيكي الرواقي هو الاشتراكية ، وانا لا اعني
بالاشتراكية ، اشتراكية ماركس ، بل انما اعني ممارسة فريدريك غليوم
الاول ، هذه الممارسة التي سبقت نظرية ماركس بطويل زمن ، وهي التي
ستحل محلها ، انها الاشتراكية التي يشابه باطنها نظام مصر القديم ، والتي
تدرك وتعي عنصر الالهام بملاقات اقتصادية دائمة ، وتدرب الفرد على واجبه
تدريياً كاملاً وتوجد العمل الشاق بوصفه تأكيداً للزمان والمستقبل .

- V -

ان الانسان العادي في كل الحضارات يلاحظ جزءاً من سياه الصيرورة
'صيرورته الخاصة وصيرورة العالم الحي المحيط به) يبادل الجزء الذي يشتمل
على ما في صدر سياه الصيرورة وما هو قابل للحس به فوراً . اما مجموع
تجاربه الباطنية والخارجية فانما غلأ يجري يومه بوصفها مجرد سلاسل من الوقائع .
والرجل البارز هو وحده الذي يشعر بان هناك وراء وحدات سطح التاريخ
المستار ، منطقاً عميقاً للصيرورة ، وهذا المنطق الذي يبرز نفسه في فكرة
المصير يقوده الى اعتبار مجموعات وقائع اليوم الاقل اهمية وخطورة والسطح
مما مجرد مصادقات عرضية .

ويبدو لنا لاول وهلة ان هناك فقط تفاوتاً في الدرجة بين مضمون
المصير وبين مضمون المصادفة . فالمرم يشعر تقريباً بانها كانت المصادفة تلك
التي دفعت « غوته » للسفر الى « سينهايم » لكنه يشعر بانه هو المصير
ذاك الذي جعله يلقي عصا الترحال في فيار . فالمرم قد يعتبر الاول حادثة ،
والثاني حقبة او دورة تاريخية . ولكننا نستطيع ان نرى فوراً ان التمييز
بين هذين الامرين يتوقف على النوعية الباطنية للانسان المتأثر ، فقد تبدو كامل
حياة « غوته » للجمهور سباقاً لمصادفات قصصية ، بينما ان قلة القلة هم الذين
يدركون مذهولين للضرورة الرمزية الفطرية الملازمة حتى لأتفه الحوادث

وابسطها . وربما كان اكتشاف أرستارخوس ، لنظام مركزية الشمس آنذاك مصادفة غير ذات معنى بالنسبة الى الحضارة الكلاسيكية ، لكن ما يقال عن معاودة اكتشاف هذا النظام من قبل كوبرنيكوس ، انما هو مصير في نظر النفس الفلاوسية ؟ هل كون لوثر رجلاً دون « كلفن » في التنظيم النقي كان مصيراً ؟ واذا كانت الحال على ما ذكرت ، فالنسبة الى من كان هذا الأمر مصيراً ؟ هل بالنسبة الى البروتستانتية بوصفها وحدة حية ، الى الالمان ، ام الى الجنس البشري الغربي بصورة عامة ؟ وهل كان تيربوس وغراكوس وسلا مصادفات وكان قبصر مصيراً ؟

ان اسئلة كهذه تتسامى ارفع بكثير من الفهم الذي ينشط ويعمل تصوراً وظناً وفكراً . فالمصير هو ما تقرره المصادفة ، التجارب الروحية للنفس الفرد ، (وتجارب نفس الحضارة) . فالمعرفة المكتسبة والبصرة الطمينة والتعريف ، كل هذه الامور لا حول لها ولا طول . زد على ذلك ان مجرد محاولة ادراك المصادفة والتجارب الروحية ادراكاً منطقياً تشطب على موضوعها وتلفيه . فنحن لا نستطيع اطلاقاً ان ندرك عالم الصيرورة اذا ما اطرحنا جانباً اليقين الباطني بأن المصير هو امر ما جوح شديد المراس يستمضي كلياً على الفكر الناقد . ان المعرفة والمحاكاة واقامة ترابط سببي داخل المعروف ، (مثلاً بين الاشياء والملاكات والمراكز التي عُرقت ومُنِزت) كل هذه الأمور هي شيء واحد والشيء نفسه ، فالذي يدنو من التاريخ بروح المحاكمة العقلية لن يجد في التاريخ سوى معلومات واحصاءات وارقام ، لكن ذاك (أكان العناية الالهية ام القضاء والقدر) الذي يتحرك في احشاء حدوث حاضر ، او في اعماق حدوث ماضٍ ممثل قد عيش ، وعيش فقط باليقين الجبار غير القابل للتعريف ذاته ، هذا اليقين الذي توقظه المفاجعة المسرحية (تراجيدي) في داخل المتفرج غير الناقد . ان المصير والمصادفة يشكلان تناقضاً تحاول النفس داخله ان تكسو شيئاً ما يتألف فقط من الشعور والجيش والبدنية ، وهذا الشيء ما لا يمكن ايضاحه الا بواسطة اشد

الاديان والابداعات الفنية ذاتية (Subjective) ، اديان وابداعات اولئك الاشخاص الذين انيط بهم علم الغيب . ونحن اذا ما اردنا ان نستحضر هذا الشعور الجذري بالوجود الحي الذي يخلع على صورة التاريخ معناها ومحتواها ، فاني لا اعرف اسلوباً أفضل (وذلك لان الاسم هو مجرد ضوضاء ودخان) من أن اقتبس ثانية أبيات « غوته » التي جعلت منها فاتحة لهذا الكتاب كي أشير الى القصد الاساسي من وضعها .

في الايدي يتدفق الشيء نفسه
مكرراً ذاته دائماً
والمقود (القناطر) الغفيرة ترتفع وتلتقي
كي تسند الهيكل الجبار
وحب العيش يفيض من كل الاشياء
من أعظم الكواكب واقعه المدور
وكل اجهاد وجهاد
هو سلام سرمدي في الله ^(١)

ان اللامتوقع ، هو الذي يحكم سطح التاريخ . وكل حادثة فردية هي قرار وشخصية موسومة بم اسمه . فلم يكن هناك أحد يتوقع هبوب عاصفة الاسلام حينما عرف محمد طريقه الى الوجود ، كما وأنه لم يكن هناك ايضاً أي

(١) هناك بعض تصرف في ترجمة أبيات غوته الانكليزية ، إذ أن الترجمة الحرفية عن الالمانية لها هي كما يلي :
عندما يتدفق في الايدي الشيء نفسه
مكرراً ذاته أبداً
وتلك آلاف القناطر جبارة بعضها بعض ،
تفيض الرقة في الحياة من كل الاشياء
من أضخم النجوم ومن اصغرها
وكل إجهاد وكل جهاد
هو هدوء سرمدي في الله .

- الترجمة -

انسان ترقب نابليون في سقوط روبيير. فبروز الرجال، وأعمالهم وحظوظهم، أمور كلها غير قابلة للعصاب . فلم يعرف أحد ما اذا كان مقدراً لتطور أطل يجهز على الدنيا ، أن يشق مجراه في خط مستقيم كما شقه نظام العائلات المومرة الروماني ، أم أنه سينهار ويهلك كما انهار نظام عائلة «هوهنشاوفن» ، أو كما هلكت حضارة « المايا » Maya ^(١) .

وهذه الحقيقة ، رغمًا عن العلم ، تنطبق أيضاً على مصير كل طائفة من طوائف الحيوان والنبات داخل تاريخ الأرض وحتى ما وراء هذا التاريخ ، كما وتنطبق على مصير الأرض ذاتها وعلى مصائر جميع الانظمة الشمسية وكل دروب التبانة . فاوغسطس صنع حقبة تاريخية كاملة .

بينما أن تيربوس العظيم قد مر به التاريخ مروراً كريماً ، اذ انه لم يخلف وراءه أي أثر يذكر . وهذه هي أيضاً حال حظوظ العقائد والمذاهب والنظريات والاكتشافات . فيحدث أن يدعن في دوامة الصيرورة أحد العناصر لمصيره ويستسلم ، بينما يصبح عنصر آخر نفسه مصيراً (وكثيراً ما يتابع ويتتابع مثل هذا العنصر كينونته مصيراً) . فالاول يختفي مع سلسلة أمواج السطح ، بينما ان الثاني يصنع الـ « هذا » والـ « هذا » شيء ما لا نستطيع ان نفسره أو نوضحه « بكيف ولذلك » ، ومع ذلك فهو ضرورة باطنية ، وهكذا تكون الجملة التي استعملها اوغسطس في احدي اللعظات العميقة ليصف بها الزمان ، صحيحة أيضاً بالنسبة الى المصير :

« اذا لم يسألني أحد قانني اعرف ، واذا كان علي ان اشرح لسائل قانني لا أعرف » .

وهكذا ايضاً فان التمييز الاخلاقي الاسمي عن المصادفة والمصير موجود في فكرة النعمة المسيحية الغربية ، (النعمة التي استحصل عليها بواسطة

(١) Maya : اسم قبيلة من قبائل هندو أميركا ، تسكن حالياً مقاطعة « يوكاتان » الراقمة في شمالي غواتيمالا وفي هندوراس البريطانية وعندما اكتشفت هذه القبيلة في مطلع القرن السادس عشر كانت لها حضارة راقية .
- المترجم -

تضحية المسيح بنفسه ، اذ انه كان حراً في ان يختار بين الموت والحياة .

ان استقطاب الخطيئة الاصلية والنعمة ، وهو استقطاب يجب الا يكون ابداً ايماء حس من احساس الحياة العاطفية ، ولا يمكن ان يكون نتيجة لمحاكمة عقلية عالمية دقيقة مدققة ، اقول ان استقطاب الخطيئة الاصلية والنعمة يشتمل على وجود كل شخصية بارزة حقاً من شخصيات هذه الحضارة ، وهو حق بالنسبة الى البروتستانت وحتى الملحدين الذين مع انهم قد يكسرون وراء فكرة الارتقاء (وهذا في الواقع ليس بارتقاء لها (للفكرة) بل انما هو انحطاط مباشر لها) اقول ان هذا الاستقطاب هو الاساس الذي يركز اليه كل اعتراف وكل سيرة شخصية كتبها صاحبها ، وغياب استقطاب الفطرة والنعمة عند ذهنية الإنسان الكلاسيكي هو الذي جعل الاعتراف ، أشقياً كان ام فكراً ، امراً مستحيلًا بالنسبة اليه .

ان استقطاب ذلك هو المعنى النهائي لصور رامبراندت لنفسه ، ولموسيقى باخ وبيتهوفن . ونحن قد نسمي ذاك الشيء ما الذي يقيم العلاقات المتبادلة بين مجاري حياة ، كل الناس الغربيين بالسقوط والتدبر ، او بالارتقاء الباطني ، لكنه مع ذلك يبقى هذا الشيء ما مستعصياً على الفكر . ان الادارة الحرة هي يقين باطني ، لكن كل ما قد يريده او يفعله احد الناس ، والذي بالواقع يتلو العزم ويصدر عنه فجائياً مباغتاً وغير مرتقب ، يخضع ضرورة اعمق ، وهو بالنسبة الى المين التي تطوف فوق صورة ماض عتيق ، ينطبق بصرياً على النظام الرئيسي . وعندما يكون مصير ما قد اريد ، هو الاكتمال والانجاز ، عندئذ نستجد مسرورين « بالنعمة » المستحقة على الفهم ، فماذا هو الذي اراده اوسنت الثالث ولوثر وليولا وكلفن وجانسن وروسو وماركس ؟ وماذا دخل من الاشياء التي ارادها هؤلاء في سير التاريخ الغربي ومجره ؟ هل كان « نعمة » او كان قضاء وقدر ؟ هنا ينشئ كل تشریح عقلي هراء بهراء . ففظرية كلفن وإسكال في الجبرية ، (وكلاماً أكثر استقامة من لوثر وتوما الاكويني ، حيث انها تجرأ على استخلاص الاستنتاج السبيحي من

جدلية (أوغسطين) أقول إن نظريتها هي العيشية الضرورية التي يقود تمقيب العقل لمثل هذه الأصرار إليها . فلقد فقدنا منطق مصير العالم في الصيرورة ، ووجدنا نفسيها يحولان في ميدان المنطق السبي لكل من التصور والقانون . لقد هجرا مملكة الرؤيا البديهية المباشرة إلى ميدان نظام ميكانيكي للأجسام .

إن الاصطدامات للنفسية المربعة التي كان يعانيها « باسكال » كانت تمثل كفاح إنسان هو في وقت واحد قوي الروح ورياضي بالفطرة معا ، إنسان قد عقد العزم على إخضاع آخر معضلات النفس وأخطرها لكل من البديهة ذات الإيمان العميق العظيم ، ولتنظام رياضي دقيق لا يقل عن تلك البديهة عمقا وعظمة . وبهذه الطريقة أدخلت فكرة المصير ، وهي العناية الإلهية بلغة الدين في الشكل المتهاجي لمبدأ السببية ، أي في الشكل « الكنتي » (نسبة لكنت) لنشاط الفكر وحيوته (الحبال المتنج) ، لأن هذا هو ما تعنيه الجبرية ، يقض النظر عن أن الجبرية هذه قد جعلت النعمة الطليقة من قيد علاقة العلة والمعلول ، النعمة الحية التي لا يستطيع المرء أن يخبرها إلا بوصفها يقيناً باطنياً ، تبدو كقوة طبيعية مقيدة بقانون لا ينقض ، قوة أحالت الصورة الدينية للعالم إلى نظام ميكانيكي كشيء صارم متجه .

ومع ذلك ، أليس هو مصيراً بالنسبة لأنفسهم وللعالم؟ إن المطهرين الانكسار الذين كفوا بتمثلين إيماناً ، قد دحروا ودمروا ، لا بسبب استسلامهم الذاتي السلي ، بل إنما نتيجة لإيمانهم ويقينهم القلبيين البارزين بأن إرادتهم كانت هي إرادة الله نفسه !

- ٨ -

ونحن نستطيع الآن أن نتعلل إلى إيضاح أوفى « للتصادفي » (أو العرضي) دون أن تعرض لمخاطر تجعلنا نعتبر « التصادفي » عنصراً استثنائياً أو ثغرة في التتالي السبي « للطبيعة » ، وذلك لأن الطبيعة ليست أبداً صورة العالم

التي ينشط فيها المصير ويفعل . قايماً وحيثما يمرر النظر نفسه من الصير المحسوس ، وبُصْغَةٍ ذاته روحياً فيمسي رؤياً (Vision) ويخترق العالم المُفْتَلَفَ ويترك للظاهرة الأولية بدلاً من المواد والمواضيع أن تقفل فيه وتوجهه . عندئذ نستحصل على المَطْلَ (outlook) التاريخي العظيم الذي يتجاوز الطبيعة ويسمو فوقها ، على مَطْلٍ دانتي وفولفرام وأيضاً على مَطْلٍ غوته في شيخوخته ، مَطْلُهُ الذي يمرض نفسه بوضوح شديد وصفاء ما بعده صفاء في خاتمة الجزء الثاني من فاوست . ونحن إذا استغرقنا في تأمل عالم المصير والمصادفة هذا ، فنندثر من المحتمل جداً أن يبدو لنا أن حدثاً ما من أحداث تاريخ العالم ، كان عليه أن يتخذ هذا المظهر أو ذاك لأحد الكواكب المعينة من ملايين الكواكب التابعة للأنظمة الشمسية ، هو أمر « تصادفي » : وأنه لأمر « تصادفي » أيضاً ، أن يكون من المتوقع وجود رجال ، هم مخلوقات مميزة تشابه الحيوان ، ينكبون على قشرة (سطح) هذا الكوكب التي تعرض مشهد المعرفة ، وأكثر من ذلك ، تعرض هذا المشهد في هذا أو ذاك الشكل المعين تماماً وذلك وفقاً لما يترجمه أرسطوطاليس و«كنت» وغيرها ، وأنه أيضاً لأمر تصادفي ، أنه كان من المتوقع نشوء هذه الدساتير بالذات لقوانين الطبيعة ، وأن يزعم كل دستور منها بأنه خالد سرمدي عالمي الشرعية ، وأن يبعث كل منها (الدساتير) صورة يدعي بأنها هي صورة الطبيعة العامة والمألوفة ، وأن تكون كل هذه الدساتير هي القطب المناهض للقطب الآخر من هذه « المعرفة » .

ان الفيزياء (وهذا صحيح تماماً) ، تطرح الامور « التصادفية » خارج ميدان نظرتها ، ولكنه أيضاً لأمر « تصادفي » أنه كان على الفيزياء نفسها أن توجد في المرحلة « الغريزية » (مرحلة الطمي) من مراحل تطور قشرة الأرض ، كنوع خاص فذ من الانشاء الفكري .

ان عالم المصادفة هو عالم الواقع الذي سيتحقق ذات مرة ، وهو العالم الذي نعيشه بالتطلع اليه بمجنين وشوق أو قلق ، وهو أيضاً ذاك العالم الذي تتأمل

فيه سرور أو حزن . أما عالم العلل والنتائج فهو عالم المحتَمَل دائماً ، عالم الحقائق اللازمية التي نعرفها بواسطة التشریح والتميز ، والتي لا نستطيع أن نبلفها الا بواسطة العلم ، وهي بالواقع تنطبق على العلم .

أما ذاك الانسان الذي لا يستطيع ان يرى العالم الاول (عالم المصادفة) ، العالم « ككوميديا إلهية »^(١) ، أو العالم كسرحية من أجل إله ، فإنه لا يستطيع ان يرى أو يسمع سوى ضوضاء مصادفات لا مغزى لها أو مفهوم ، ونحن نستعمل هنا الكلمة بأقننه ما لها من معنى . وهذه هي حال « كنت » وحال معظم منهجي الفكر غيره ، لكن الطراز المحترف المدمج الذوق من البحث التاريخي بما فيه من جمع وترتيب معلومات مجردة ، فان مهارته ، هو ايضاً ، لا تتجاوز اعطاء «التصادفي» التافه العادي المألوف غلافاً وطابعاً إلا قليلاً .

قابصيرة وحدها ، البصيرة الفادرة على النفوذ الى الغيبي (الميتافيزيقي) تستطيع ان ترى في المعلومات رموزاً لما حدث ، وهكذا تتمكن من الارتقاء بأحدى المصادفات فتجعل منها مصيراً . وإن ذاك الانسان الذي هو نفسه مصير (كنيابليون) ليس بحاجة الى هذه البصيرة ، وذلك نظراً لما بين ذاته ، بوصفه واقعة ، وبين الوقائع الأخرى من تناغم ذي إيقاع ميتافيزيقي يعطي قراراته يقينها الشبيه بالحلم . وهذه هي البصيرة التي تنظم ميزة شكسبير وقوته . وحتى الآن لم يسبق لبحثنا أو تأملنا أن لامسا الحقيقة القائلة بأن شكسبير هو المؤلف المسرحي « للتصادفي » ، ومع ذلك فان «التصادفية» هي جوهر لب المأساة المسرحية الغربية التي هي نسخة طبق الاصل عن فكرة للتاريخ الغربية ، والتي تعطينا المفتاح لفهم الزمان في هذا العالم الذي أساء « كنت » تركيبه الى هذا الحد البالغ . والحق أنه لأمر « تصادفي » أن يتخذ وضع « هملت » السياسي ، ومقتل الملك وقضية الخلافة ، فقط ذاك الطبع والخلق ، طبع هملت وخلقه ضحية لها وفريسة . أو فلنأخذ

(١) يشير المؤلف الى كتاب طاني المشهور

لنا « عطيل » مثلاً : فانه لأمر تصادفي أن يكون الانسان الذي يسدد إليه « إيلجو » ضربه ، « إيلجو » هذا المتشرد المؤلف المبتذل الذي باستطاعة المرء أن يلتقطه من أي زقاق او شارع ، هو ذاك الانسان الذي يمتلك شخصه فقط هذه السياء الخاصة . و « لير » (الملك لير) ! أهناك من شيء أكثر مصادفة من اتحاد مهابته الأمرة مع تلك المواطف الخطيرة المشؤومة ، مع إرث بناته لها ؟ ولم يدرك أحد حتى هذا اليوم مغزى الحقيقة القائلة بأن شكسبير أخذ قصص مسرحياته كما عثر عليها ، وفي مجرد العثور عليها ، ملأها بقوة الضرورة الباطنية ، ولم يسمُ بها أبداً أكثر من هذا إلا في مسرحياته التي اقتبس مواضيعها من التاريخ الروماني . أما سبب عدم فهم حقيقة شكسبير هذه فأنما يعود إلى أن الإرادة لفهمه قد استهلكت طاقاتها في مجهودات يائسة توخت إدخال سببية خلقية عليها ، إدخال « لذلك » ، إدخال الرابط بين الالهم والكفارة . لكن كل هذا ليس بمصيب او غطىء إذ أن هاتين الكلمتين (مصيب ، غطىء) ، تتعميان إلى العالم كطبيعة وتشيران إلى أن هناك شيئاً سببياً قد صدر الحكم عليه (بل انما هو سطحي ضحل ، أي أنه يناقض بحث الشاعر العميق في ذاتية واقعة الرواية . والانسان وحده الذي يشعر بهذا قادر على الاعجاب بالسذاجة العظمى في مدخلي مسرحيتي « الملك لير » و « مكبت » . أما « هيل » فهو التقيض الصحيح لشكسبير ، فهو يترك لمبدأ العلة والمعلول أن يدمر أعماق القصة في مسرحيته . فخلق تصاميمه (Plots) التعسفي التجريدي والذي يحس به كل شخص حساً غريباً ، ينبع من كون المهاج السببي لاصطداماته الروحية متعارضاً والشعور المحرّك تاريخياً بالعالم ، ويناقض المنطق الخاص بهذا الشعور ، للمنطق المثالي تماماً للمنطق الآخر ، منطق السببية . فالاشخاص هنا (عند هيل - المترجم) لا يعيشون بل انما يبرهنون بظهورهم على شيء ما ، والانسان يحس حينئذ يشاهد بانهم في حضرة فهم عظيم ، وليس في حضرة حياة عميقة . وبدلاً من أن نحصل على المصادفة نحصل على مشكلة او معضلة .

وأبعد من ذلك ان هذا النوع الغريب من التصادفي هو غريب كل الغريبة

عن الشعور الكلاسيكي بالعالم ، وبذلك هو غريب عن مسرحياته أيضاً .
« فانتيفون » ، لا تمتلك طبعاً تصادفياً كي تؤثر بأي وجه من الوجوه ، على
حفظها ، وما حدث « لأوديبوس » (وهو مقار لقسمه الملك لير) يمكن
أن يحدث أيضاً لأي إنسان آخر . هذا هو « المصير » الكلاسيكي ، وهذه
هي حاله ، وهو « القصة » المألوفة لدى كل الجنس البشري ، والتي تؤثر في
« الجسم » ، ولا تمت بآية صلة إلى مصادقات الشخصية ، فعلى طراز التاريخ
الذي يكتب بصورة عادية ، وذلك إذا لم يضع نفسه في تنسيق المعلومات
وترتيبها ، أن يقف عند التصادفي « السطحي » .. فهذا هو مصير كُتّابه
الذين يبقون روحياً في حشوده . ففي أعين هؤلاء الكتاب تمتزج الطبيعة
بالتاريخ في وحدة رخيصة ، وتصبح المصادفة أو الحادثة الطارئة ، أي
Sa sacrée majesté le Hazard (صاحبة الجلالة المقدسة الصدفة) باللسبة
لإنسان الحشود أسهل الأشياء في العالم على الفهم . فهو يستبدل المنطق السري
للتاريخ ، هذا المنطق الذي لا يشر به بالمنطق السبي الذي ينتظر فقط وراء
المشهد ليخرج ويبرهن على نفسه . وإنه لمن المناسب تماماً أن يُنازم المطلق
القصصي للتاريخ بأن يكون ميداناً لجميع الصيادين الطيئ السبيين وجميع
الروائيين وكتاب التصاميم ذوي الطابع المشترك . فكم من الحروب قد بدأت
بسبب رغبة أحد رجال البلاط في إبعاد قائد من القواد عن جوار زوجته !
وكم من معارك كسبت وخسرت نتيجة لمصادقات سخيفة ! وعلى المرء أن
يفكر فقط كيف كتب التاريخ الروماني في القرن الثامن عشر ، وكيف
يكتب التاريخ الصيني هذا اليوم ! ولنتأمل في حادثة « الباي » ^(١) حينما
ضرب القنصل بمروحه ؟ وفي مصادقات أخرى كهذه التي تتعش المشهد
التاريخي بمنحشات الاوبرا الهزلية ودوافعها ؟

ألا يبدو موت غوستاف ادولف والاسكندر ملاثيين لمؤلف مسرحي
مريبك غير ، وموت هنريال فاصلاً بسيطاً وتطفلاً مفاجئاً على التاريخ
الكلاسيكي ؟ ومرور « نابليون » بالتاريخ كرواية تتغلغل مفاجئاً وانغم

(١) الحادثة المشهورة التي تدرعت بها فرنسا لاحتلال تونس . - المترجم -

حزينة (ميلودراما) ؟ ان أي انسان يفتش ويبعث عن الشكل الباطني للتاريخ في أي تتالر سبي لحوادثه التفصيلية المنظورة يجب دائما ، وذلك اذا ما كان صادقا أمينا ، أن يجد مهزلة ذات تدافع ماجن وتعارض هازل . وإنني لأستطيع أن اتصور تماما أن مشهد السكرى الثلاثة في مسرحية « انطونينوس وكليوباترا » (وهذا المشهد مُغفل تقريبا) لكنه أشد المشاهد قوة في هذا العمل [المسرحية] الجبار وقد نشأ رغما من احتقار أميرالمسرحية التاريخية (شكسبير - المترجم) للنظرية النرائمية Pragmatism في التاريخ . وذلك لان هذه هي نظرة التاريخ ، للنظرة التي سادت دائما وشجعت الطامحين من صفار القوم على التدخل في أموره . ولان العيون كانت مركزة على هذه النظرة ، وعلى تركيبتها العقلي استطاع جان جاك روسو وكلول ماركس أن يقتنما نفسيهما بأنه بمقدورهما أن يبدلا « مجرى العالم » بواسطة نظرية . وحتى ترجأتنا الاجتماعية أو الاقتصادية للتطورات السياسية والتي يحاول العمل التاريخي المعاصر أن يقيما كندرة مثالية (رغما من أن قلبها البيولوجي يدفع بنا الى الاشتباه بأنها ذات أسس سببية النوع) لا تزال بالغة الضحالة والفتاهة . لقد كان نابليون يملك في لحظاته الاشد خطورة ، شعورا بمنطق عميق للصيرورة ، وفي لحظات كهذه كان بمقدوره ان يتكهن بمدى ما هو نفسه مصير ، بمدى ماله من مصير . ولقد قال :

« أحس بأنني مسوق نحو نهاية لا أعرفها وحالما أبلغ هذه النهاية ، لن تكون هناك من ضرورة لوجودي ، وتكفي عندئذ فترة واحدة لتدمرني . ولكن قبل أن يمين ذاك الوقت لن تستطيع كل قوى الجنس البشري أن تقوم بأي عمل حاسم ضدي . »

لقد تقوه نابليون بهذا القول في مطلع الحملة على روسيا ولا شك ان هذا القول ليس بقول الرجل النرائمي . وفي هذه اللحظة من لحظات تأمله قد أظهر لنا ميلا كيف ان منطق المصير قليل الحاجة قلة مذهلة الى فرص معينة ورجال افضل واوضاع احسن . ولنفترض أن نابليون نفسه بوصفه « رجلا

عليه « قد خر صريعاً في معركة « مارينفو » فعندئذ فإن ما كان يرمز اليه ويعنيه كان، فيتحقق في شكل آخر . فاللحن اذا ما اوكل أمره الى مؤلف موسيقي عظيم ، فستهبط على هذا اللحن ثروة من التنبؤات (Variations) ، كما ومن الممكن تحويل شكله الى الحد الذي يستأثر باهتمام السامع العادي البسيط دون أن نبذله (وهذا أمر يخالف تماماً لتحويل الشكل) تبديلاً أساسياً .

لقد حققت مرحلة الوحدة القومية الالمانية نفسها في شخص بسمارك ، في «حروب الحرية»^(١) وفي حوادث ضخمة وأخرى لا أسماء لها تقريباً ، ولكن أي موضوع منها ، ولنتعامل اللغة الموسيقية ، كان بالامكان أن ينجز وفق أساليب أخرى .

فلقد كان من الممكن ان يطرد بسمارك من وظيفته في وقت مبكر ، وكان من الممكن أيضاً ان تخسر بروسيا معركة « لينزغ » وكان من الممكن أخيراً ان يستماض عن مجموعة حروب اعوام ١٨٦٤-١٨٦٦-١٨٧٠ بوقائع دبلوماسية او بين الاسر المالكة أو ثورية أو اقتصادية ومع ذلك فعلينا ألا ننسى ان التاريخ الغربي يتطلب نتيجة لضغط فيضه السياسي (وهذا يختلف عن اسلوبه السياسي ، وذلك لان حتى التاريخ الهندي له هذا الاسلوب) مثلاً لهجة «كونتروبونتي» قوية (حروب او شخصيات عظيمة) في لحظاته الحاسمة .

ويقول بسمارك نفسه في مذكراته بأنه كان بالامكان ان تحقق الوحدة القومية في ربيع عام ١٨٤٨ على نطاق أوسع من النطاق الذي تحققت وفقه عام ١٨٧٠ ولكن سياسة (والاصح النوق الشخصي) ملك بروسيا حالت دون هذا الأمر .

وهنا نقول مرة ثانية واعتماداً على ما أورده بسمارك بأن المجاز هذا الموضوع كان سيمسي لا شك انجازاً جدياً مألوفاً وذلك لان خاتمة (Goda)

(١) الحروب التي خاضتها المانيا مستهدفة من دواغا تحقيق وحدتها القومية . - المادرج -

أجاءت حرباً أم مفاوضات هي ضرورة إلزامية . زد على ذلك ، أن الوقائع اتخذت هذه الاشكال أم تلك ، فانها لا تستطيع أبداً أن تبدل الموضوع (وهو معنى المرحلة) . لقد كان من المحتمل أن يموت « غوته » في شرح الشباب لكن « فكرته » لا تموت معه . وكان من المحتمل ألا ترى المسرحيتان « فاوست » و « تاسو » للنور ، لكنها كانتا ستقصان مفهوماً عميقاً في غموضه ، حتى ولو كان يعوزهما شرح الشاعر وإيضاحه .

لذلك اذا ما كان بالأمر للتصادفي ان ينجز تاريخ الجنس البشري الارقى في شكل حضارات عظمى ، واذا ما كنت إحدى هذه الحضارات هي الحضارة التي استيقظت في اوروبا الغربية قرابة عام ألف ، لذلك فان هذه الحضارة هي مرتبطة منذ لحظة يقطتها بميناقتها . ان في كل حقبة تاريخية فيضاً غير محدود من الامكانيات المفاجئة وغير المرتقبة للتحقق الذاتي في وقائع مفصلة ، لكنها الحقبة ذاتها هي ضرورة لان وحدة الحياة تكن فيها . وكون شكلها الباطني هو تماماً ما هو عليه ، انما يحدد مقصدها الخاص المعلن ، فالتصادفيات الجديدة تستطيع ان تؤثر في اسلوب تطورها ، فتجعله عظيماً او تافهاً ، يانماً او محزناً . لكنها لا تستطيع ان تبدل تطورها بالذات . فالحقيقة التي لا تدحض او تنقض ليست مجرد قضية خاصة بل انما هي نوع خاص . وهكذا فان لدينا في تاريخ الكون نوعاً من « نظام شمسي » لشمس تدور حولها كواكب ، ولدينا في تاريخ كوكبنا هذا النوع من « الحياة » بشبابه وشيخوخته ، بديمومته وتناسله وتكاثره . ولدينا في تاريخ الحياة هذا النوع من الانسانية ^(١) . ولدينا في مسرح العالم التاريخي هذا النوع من الحضارات العظمى الفردية . وهذه الحضارات ترتبط وثيقاً لرباطات بكواكبها الخاصة ، وهي بذلك مشدودة الى التربة التي انبتت منها طيلة ديمومة حياتها . لذلك فان طبيعة فهم الاشخاص الحضاريين وطبيعة خبرتهم بالصير هما أخيراً

(١) لاحظ ان شغلنا هنا يفكر ايضاً بوجود حيوان وأجناس بشرية أخرى في انظمة شمسية أخرى . - المترجم -

طبعتان نوعيتان ، ومنها اختلفت الران الصورة بالنسبة لهذا او ذاك ، وما أقوله هنا ليس « بصحيح » ، بل انما هو ضرورة باطنية بالنسبة الى هذه الحضارة وبالنسبة الى طورها الزماني هذا . وإذا ما أقنعتك فليس سبب اقتناعها لك يعود الى ان هناك « حقيقة » واحدة فقط ، بل انما يعود الى انني انتمي واياك الى الحقبة ذاتها .

ولهذا السبب لم تستطع النفس البوقليدية للحضارة الكلاسيكية ان تحتبر سوى وجودها الخاص مشدوداً كما وصفت الى مطالع الحاضر في شكل مصادقات من الطراز الكلاسيكي ، فاذا ما اعتبرت النفس الغريبة المصادقة نظاماً اصغر من المصير ، فان النفس الكلاسيكية ترى عكس رأينا تماماً ، فالمصير هو في نظرها مصادقة تصبح ضخمة فسيحة ، وهذا هو المعنى كل المعنى للفردات *Fatum Ananke, Heimarmene* . ولما كانت النفس الكلاسيكية لم تعيش عيشاً أصيلاً للتاريخ ، لذلك فانها لا تملك شعوراً أصيلاً بتنطق المصير . فنحن يجب ألا نضل بنا الكلمات ، فان أشهر آلهة الاغريق كانت الإلهة « Tyche » « تيلشي » والتي لم يستطع الاغريق ان يميزوا بينها وبين « أفانكا » تميزاً عملياً . لكننا نحن نحس بالمصادقة والمصير بكل ما تستثير فينا المقابلة من قوة إحساس ، ونشعر بان كل ما هو أساسي في وجودنا يرتكز على موضوع هذه المقابلة (بين المصادقة والمصير) . فتاريخنا هو تاريخ الارتباطات والروابط العظمى ، بيتا ان التاريخ الكلاسيكي (بكامله وواقعه ، وليس فقط صورته المجردة التي نستطيع ان نحصل عليها من المؤرخ « هيرودوت مثلاً ») هو تاريخ القصص والروايات وسلاسل من التفاصيل التشكيلية . فطراز الحياة الكلاسيكية بصورة عامة ، وطراز كل حياة فردية داخله ، هما طرازان روايتان قصصيان ، وانني لاستعمل هذا الوصف بكل جد . فالجانب المدرك حساً من الحوادث يتكاثف في مصادقات شيطانية شاذة مناهضة للتاريخ ، وهو متصل ودحس لكامل منطق الحدوث . فقصص المسرحيات الكلاسيكية للأسوية الكبرى ، الواحدة منها وكلها تستنزف ذواتها في مصادقات تسخر من أي

معنى في هذا العالم ، وهي الدلالة الصحيحة على ما تقيد به هذه الكلمة (بخوض ...) ، بعكس منطق المصادفة الشكسيري .

ولنتأمل في « أديبوس » مرة أخرى . ان جميع ما حدث له كان كله عرضياً طارئاً لم يستلزم حدوثه أي شيء ذاتي داخله ، وكان بالإمكان أيضاً ان يحدث لأي انسان آخر غيره . وهذا هو الشكل كل الشكل للاسطورة الكلاسيكية . ولتقارن النزعة الكلاسيكية بالضرورة (الملائمة لكامل وجود الانسان والحكومة من وجوده ، وعلاقة هذا الوجود بالزمان) المستقرة في « عطيل » ودنكي شوت ، وفيرير . وهذه المقارنة تقودنا كما قلت سابقاً الى ادراك الفرق بين مسرحية الوضع والحال ، وبين مسرحية الطبع والخلق .

وهذا التعارض يكرر ذاته في التاريخ الأصيل ، فكل حقبة غربية تعرض خلقاً وطبعاً وكل حقبة كلاسيكية تعرض فقط وضماً وحالاً .

فبينما كانت حياة غوته حياة ملأها القضاء والقدر منطقاً ، كانت حياة پولوس قبصر حياة ذات منطق تصادفي اسطوري ، وكان على شكسبير أن يحقنها بالمنطق . فنبليون ذو طبع قاجع ، أما السبياد فإنه قد ردى في وضع مفاجع . فالتنجيم الذي عرفته النفس الغربية ابتداءً من المرحلة القوطية حتى الباروكية ، (وقد سيطر التنجيم عليها مع انكارها لهذه الواقعة) كان محاولة رمت من ورائها الى تمكين الانسان من السيطرة على كامل مجرى حياته مستقبلاً . فاستطلاع النجوم الفاروسي ، وأحسن مثل على هذا النوع من التنجيم هو اسلوب كبلر في استطلاعه لمستقبل « فلانشتاين » يستلزم اتجاهها ثابتاً مليئاً بالمقاصد في الوجود الذي لا يزال من المتوجب تحقيقه . لكن « الاوراكل » الكلاسيكي كان دائماً يستشار في قضايا فردية ، وهو لذلك الرمز الاصيل الى المصادفة واللحظة اللتين لا معنى لهما أو مفهوم . « والاوراكل » يتلقى دائماً الرأي المحدد واللامتناهي ، كمنصرين في مجرى العالم ، وكان ما ينطق به « الاوراكل » ينطبق تماماً على ذلك الشيء الذي كان يكتب ويختبر كتاريخ

في أثينا . فهل كان هناك اغريقي واحد يملك تصوراً لتطور تاريخي نحو هذا او ذاك الهدف ؟ ونحن أكان باستطاعتنا أن نتأمل في التاريخ او نصنعه لو لم نكن نمتلك مثل هذا التصور ؟

ونحن اذا ما قارنا بين مصري أثينا وفرنسا في عهودها المنطبقة بعضاً على بعض ، عقب تيموستوكليس ولويس الرابع عشر ، لا نستطيع الا ان نشعر بان اسلوب الشعور التاريخي واسلوب تحقيقه ، هما دائماً اسلوب واحد ، وبارت المنطق في فرنسا كان آنذاك عرضة للطمع بينما أنه كان في أثينا لا منطقاً . ونحن نستطيع الآن أن نفهم المغزى النهائي لهذه الواقعة البارزة ، فالتاريخ هو تحقيق لنفس ما ، والاسلوب الذي يحكم التاريخ الذي يصنعه المرء هو ذات الاسلوب الذي يحكمه حيناً يتأمل المرء فيه .

زد على ذلك ان الرياضي الكلاسيكي يلبذ رمز الفراغ اللانهائي وبطرحه جانباً ولذلك فان التاريخ الكلاسيكي يحذو حذوه . وليس دون ما سبب ، ان مسرح الوجود الكلاسيكي اصغر المسارح واضيقها ، فالمدينة الفردية التي يعوزها الاقرب والمرئيات وذلك رغمًا عن مرحلة غزوات الاسكندر ، هي تمامًا كالمسرح « الاثيني » تبتز الاقرب والمرئيات يحداها الخلفي التافه ، خلافاً للفاعلية البعيدة المدى لدبلوماسية مجلس الوزراء الغربي والعاصمة الغربية . وتاماً كما ان الاغريق والرومان لم يعرفوا (بمقتهم وبفضائهم للعلوم الفلكية الكلدانية) ولن يعترفوا باي كون ^(١) كونا واقعياً ، ما عدا ذلك الكون الذي يقع في مطلع الاكوان ، وكما ان آلهتهم هي في اعماق ايمانهم آلهة نجوم وكواكب ، كذلك فان مارسموه وصوروه كان المطلق فقط . ونحن نجد ابدأ في « كورينث » او أثينا او « سينكون » أي صورة لمنظر ريفي بافقه الجبلي وبقيومه المنتشرة وبقرآه النائية البعيدة ، فكل نوع من الرسم على الاواني والمزهريات

(١) هناك كون وهناك أكوان يحمها الكون الكبير
(Cosmos)

له الاجزاء ذاتها ، الاجزاء المطابقة للاحجام البوقليدية المككة ، ولها اكتشافها الذاتي الفني . وقد نُقش كل « كرينش » او مجموعة من الافايز نقشاً متسلسلاً لا نقشاً كوتروينتيكاً (متعدد الاشكال والمناظر - المترجم) . ولكن كانت خبرة الحياة آنذاك خبرة تقتصر بصورة دقيقة حازمة على مطلع الحياة فقط ، ولم يكن المصير « مجرى الحياة » بل انما كان شيئاً ما يمار به الانسان فجأة . وعلى هذه الشاكلة أُنتجت أثينا بفريسكو (التصوير على الحائط) بولينوتوس وهندسة افلاطون مسرحية فاجعة (تراجيدي) قدرية ، حيث القدر هو فيها تماماً ذاك القدر الذي نعيه في مسرحية « عروس مسينا » لشلل . « فالقسمة العمياء التي لا معنى لها اطلاقاً والتي تجسدت مثلاً في عائلة « أترنس » ساعدت للنفس الكلاسيكية اللاأرغمية على كشف كمل مغزى عالمها الخاص .

- ٩ -

باستطاعتنا الآن ان نحدد ما نعنيه ببعض الامثلة التي وان كانت خطيرة غير أنه يتوجب عليها الا تفتح في هذه المرحلة من كتابنا باب سوء الفهم على مصراعيه . فلنتصور مثلاً ان فرنسا بدلاً من اسبانيا هي التي قامت بديد العون الى خريستوفر كولومبوس ، وهذا امر كان بالواقع جسد محتمل في فترة من الفترات التي سبقت انطلاق كولومبوس لاكتشاف العالم الجديد .

فلو ان فرنسيس الاول كان سيد اميركا ، لكان دون شك هو الذي استحصل لا شارل الخامس الاسباني على التاج الامبراطوري . لذلك فان المرحلة « الباروكية » ابتداءً من نهب روما حتى صلح واستقاليا ، والتي كانت في الواقع مرحلة اسبانية في الدين والفكر والفن والسياسة والطابع ، كانت ستجدد باريس لا مدريد شكلها ، وكان تاريخ هذه المرحلة سيتضمن

بدلاً من الأسماء الأسبانية ، أسماء فيليب والبا وسيرفانتس وكالدرون فيلاسكينز
أسماء شخصيات فرنسية عظيمة الذين ، إذا ما سمح لنا بالتعبير عن فكرة جد
صعبة ، بقوا في رحم الغيب ولم يولدوا .

وكان طراز الكنيسة الذي حدد في تلك الحقبة تحديداً نهائياً على يد
« ليولا » وعلى أيدي المؤتمرين في « ترانت » الذين سيطر عليهم « ليولا »
سيطرة روحية واسعة ، وطراز السياسة الذي طبعته فنون الربانة الأسبان
الحربية ودبلوماسية الكرادلة الأسبان وروح « اسكوريال » المهذبة بطابعها ،
والذي بقي معمولاً به حتى مؤتمر « فيينا » وبقيت مبادئ هذا الطراز حتى
ما بعد بيسارك ، وكانت الهندسة المعمارية الباروكية ، وعصر التصوير الزيتي
العظيم ومجتمعات المدن الكبرى الطقوسية والمهذبة ، أقول كانت لا شك ستقوم
بعرض كل هذه الأمور وتمثيلها رؤوس أخرى عميقة الفكر من اشراف
واكاديميين وحروب أخرى غير حروب فيليب الثاني وبلاط آخر غير
بلاطه ، ومهندس معماري آخر غير « فيغنولا » لكن التصادفي اختار الشعار
الاسباني شعاراً (للفرجة المتأخرة من تاريخ الغرب ، إلا أن المنطق الباطني
لذلك العصر ، هذا المنطق الذي قدر له أن يجد اكتماله في الثورة الفرنسية
المعظمى (او في حدث آخر له محتواها) بقي صحيحاً سليماً . ولقد كانت
بالإمكان ان تمثل الثورة الفرنسية في شكل حادثة أخرى مختلفة ، حادثة
تقع في بلاد غير فرنسا ، في بريطانيا او ألمانيا مثلا . لكن فكرتها (فكرة
الثورة والتي سنأتي على ذكرها فيما بعد) كانت تمثل مرحلة الانتقال من الحضارة
الى المدينة ، وتمثل انتصار المدينة العالمية الكبرى اللامتعضية على الريف
المتعضى الذي كتب عليه أن يسي روحياً منذ ذاك التاريخ « الاقاليم » وكل
هذه الأمور كانت ضرورية وكانت لحظة حدوثها ضرورية ايضا . ولكي
أصف لحظة كهذه سأعتمد إلى استعمال كلمة (طاملا شوه معناها وأسيء
استعمالها ككلمة مرادفة لكلمة مرحلة) حقبة .

ونحن عندما نقول أن حادثة ما تصنع حقبة فالتعبير بان هذه الحادثة

تشير إلى متعطف ضروري وخطير في مجرى الحضارة . أما الحادثة التصادفية المجردة وهي تبلور شكل ما على السطح التاريخي ، فانه من الجائز لمصادفات أخرى مناسبة أن تمثلها ، لكن الحقبة التاريخية ضرورية ومعينة مسبقاً . ولذلك فان من الجلي الواضح أن مسألة ما إذا كانت حادثة ما تقع في مجرى الحضارة ، يجب أن تعتبر وتُصنف كحقيقة ، أم يجب أن تعتبر وتُصنف كحدث (حادثة هامة Ebisode) فان هذا الأمر تفرره الأفكار المصرية والتصادفات التي يحمل بها الحدث ، ولذلك فهو أيضاً يتعلق بفكرتها في الفاجع (Tragic) بوصفه حقيقياً (نسبة الى حقبة) [كما هي الحال في الغرب] أو بوصفه حدثياً (نسبة الى حدث) [كما هي الحال في العالم الكلاسيكي] .

ونحن نستطيع أبعد من ذلك أن نميز بين المجهول ذاتاً (impersonal) والمفعل والمعلوم ذاتاً (personal) من الحقب التاريخية وذلك اعتماداً على ما لهذه الحقب من طراز سيائي في صورة التاريخ . ونحن ندرج مع المصادفات التي هي من الدرجة الاولى ، العظام من الناس الذين وهبوا قوة اشتقاقية ، ضخمة كذلك ، حيث تجسد مصير الالاف ، مصير شعوب ومصير أجيال في المصائر الخاصة بمثل هؤلاء العظام من البشر . لكننا نستطيع في الوقت ذاته أن نميز بين المخامر والرجل الناجح من جهة وهذان يفتقران الى العظمة الباطنية (كدانتون وروبيير) وبين بطل التاريخ من جهة أخرى وذلك بواسطة الحقيقة القائلة بان مصير بطل التاريخ يعرض بميزات المصير العام وخصائصه . فقد تدوي بعض أسماء بين اليعاقبة ، لكن اليعاقبة مجتمعين لا أفراد معينين منهم ، كانوا الطراز الذي سيطر على الزمان ، لذلك كان الجزء الاول من حقبة الثورة غفلاً تماماً ، بينما كان الجزء الثاني منها « نابليوناً » أي ذاتياً في أرفع درجة من سلم الذاتية . ولقد تمكنت القوة الجبارة لهذه الظاهرة أن تتجز خلال سنين قليلة ، ما استلزم الحقبة الكلاسيكية المطابقة لها ، هذه الحقبة المائنة المبنومة الثقة بنفسها ، مجهودات عشرات الاعوام

(٣٨٦ - ٣٢٢) من أعمال النصف كي تحقق ما حققته الحقبة الماثلة لها ، حقبة الثورة الفرنسية . إن في جوهر كل الحضارات حقيقة تقول بأن في مستهل كل مرحلة تتوفر الامكانيات ذاتها وأن الضرورة تنجز تحقق ذاتها إما في أشكال أشخاص (الاسكندر ، ديوكليتيان ، محمد ، لوثر ، نابليون) وإما في أحداث مغلقة من التوقيع تقريباً (الحرب البلوونية ، وحرب الثلاثين عاماً ، وحرب الخلافة الاسبانية) أو غير ذلك ، في تطور ضعيف مبهم غير واضح (فترات الديادوتشي والهكسوس وخلاو سدة العرش في المانيا) .

أما إذا سأل سائل : أي من هذه الأشكال هو أقرب الى التحقق من غيره في فترة زمنية معينة ؟

فانتي أجيب : إنه الشكل الذي تأمر مسبقاً بالاسلوب التاريخي للحضارة المعنية ولذلك تأمر أيضاً بأسلوبها « الفاجع » (Tragic) .

إن الاسلوب الفاجع في حياة نابليون ، (هذا الاسلوب الذي لا يزال ينتظر شاعراً عظيماً ليكتشفه ويدركه ويصوغ له قالباً) يتمثل في أنه وهو (نابليون) الذي ارتفع إلى الوجود المؤثر الفاعل نتيجة لجهاده ضد السياسة البريطانية والروح البريطانية التي مثلتها تلك السياسة اوضح تمثيل ، هذه الروح التي اكتملت وأمسّت روح القارة الأوروبية نتيجة لصراع نابليون ضدما بالذات ، وأصبح لها من القوة المقننة بقناع سُمي « بالشعوب المحررة » ما يكفي للتغلب عليه وإرساله إلى جزيرة القديسة هيلانة ليموت فيها ، أقول لم يكن نابليون هو الذي بمت الحياة في مبدأ التوسع ، فهذا المبدأ ولد وترعرع وشب في بيئة كرومويل البيورثانية (المطهرة) ودفع بالأمبراطورية الاستعمارية الى مجالات الوجود . ونتيجة لما بثه ذهنا جان جاك روسو وميرابو خريجي المدرسة الفلسفية الانكليزية في جيوش الثورة ، هذه الجيوش التي اتخذت من العقائد الفلسفية الانكليزية منابح لقوى انظلاقها ، فارت هذه الجيوش اتخذت من مبدأ التوسع عقب معركة « فالمي » عقيدة ونازعاً

لم يستطلع حقيقتها آنذاك إلا غويته . فلم يكن نابليون هو الذي شكل الفكرة ، (فكرة مبدأ التوسع - المترجم) بل إنما كانت تلك الفكرة هي التي شكلت نابليون وخلقته ، لذلك عندما تبوأ سدة العرش الامبراطوري كان ملازماً بأن يتابعها وأن يندفع بها ضد القوة الوحيدة ، أي انكلترا ، التي كانت أهدافها هي أهداف نابليون ذاتها . لقد بنى امبراطوريته بالدماء الفرنسية لكنه جاء بناؤه لها وفق الطراز الانكليزي .

لقد تم في لندن ثانية ، ببناء نظرية « المدنية الاوروبية » ، (الهيئانية الغربية) على أيدي جون لوك و « وشفتسبري » و « صوثيل كلارك » ، وفوق هؤلاء جميعاً ، « بنتام » وقد قام « بايل » و « فولتير » و « روسو » بعمل هذه النظرية الى باريس . وهكذا باسم هذه « ال » بريطانيا البرلمانية وباسم أخلاقية تجارتها ، وباسم صحافتها خاضت الجيوش النابليونية غمرات معارك « فالمي » و « مارينغو » و « بينا » و « سولسك » و « وليبزغ » وكانت الروح البريطانية في كل هذه المعارك هي التي أثقلت الهزيمة بحضارة الغرب الفرنسية . فالقنصل الأول بوناپرت ، لم يكن أبداً يقصد ضم اوروبا الغربية إلى فرنسا ، لقد كان هدفه الاساسي (ولنذكر فكرة الاسكندر المتجلية في مطلع كل مدنية ١) أن يحل امبراطورية استعمارية فرنسية محل الامبراطورية الاستعمارية البريطانية ، وبذلك كانت ستكون الارجحية في سيادة ميادين الحضارة الغربية لفرنسا ، وكانت هذه السيادة ستقوم على أسس لا يمكن اقتحامها عملياً ، وكانت ستكون لفرنسا امبراطورية شارل الخامس التي لا تقرب الشمس عنها ، لكنها امبراطورية كانت ستدار بعد كل هذا ، من باريس رغماً عن كوليموس وفيليب ، وكانت ستنتظم كوحدة عسكرية اقتصادية لا وحدة اكليزيكية فروسية الى هذا الحد كان سيلبغ مصير نابليون به . لكن صلح باريس عام ١٧٦٣ كان قد بت في هذه القضية منذ زمن ضد فرنسا ، لذلك انحلت عرى زمان مشاريع نابليون العظيمة وتفتتت الى مصادفات تافهة . ففي عكا قامت السفن الحربية البريطانية بانزال

بضعة مدافع في وقت الحاجة الميعة إليها . ومن ثم أطلقت لحظة برأسها ثانية ، وأطلقت قبيل توقيع صلح « أميان » ، وذلك عندما كان كامل حوض نهر الميسسي لا يزال رصيذاً من أرصده ، وكان لا يزال وثيق الاتصال بقبائل « المارانا » الهندية التي كانت تقاوم تقدم الجياعافل البريطانية ، ولكن مرة أخرى وقت حادثة^(١) بحرية طفيفة جعلته يتخلى عن كامل المشروع الذي أعده بعناية وحذر . وأخيراً عندما أصبح البحر الادرياتيكي ، نتيجة لاحتلاله لدمالمتسيا وكورفو وكامل إيطاليا ، بحيرة فرنسية ، وكان في الوقت ذاته مشروع ارسال حملة عسكرية أخرى الى الشرق لا يزال يداعب مخيلته ، إذ كان حينذاك يفاوض شاه ايران لاشراكه معه في حملة يوجهها الى الهند ، عندئذٍ تدخلت نزوات القيصر الروسي اسكندر لتفسد عليه كل خطته الآتفة الذكر . والحق ان اسكندر هذا كان ، فيما مضى على ذلك من وقت ، مستعداً لمعاوضة نابليون في مشروعه ، ولا شك في أنه لو عاضده وسانده لكان مشروع نابليون لنزول الهند قد تكمل بالنجاح . ولم يخط نابليون الخطوة التي جعلته إنساناً لا لزوم للحياة به او ضرورة ، إلا بعد أن فشل في جميع ما اختار من اشكال الاتحادات اوروبية استثنائية ، تضم المانيا واسبانيا ، وهكذا دواليك ، وذلك كالجراء أقصى في معركته ضد بريطانيا ، وهذا يكون نابليون قد استثار ضد نفسه افكاره الثورية الانكليزية الخاصة ، هذه الافكار بالذات التي كان هو عريتها واداتها .

وقد يحدث أحياناً ان تقوم الروح الاسبانية ، وأخرى الانكليزية أو الفرنسية بتخبط النظام الاستعماري المشتعل على العالم بتحقيق قيام ولايات متحدة اوروبية بواسطة نابليون بوصفه مؤسساً لنظام ملكي عسكري شعبي ،

(١) يشير شنتفل هذه الحادثة الى الرحلة البحرية التي كانت تنوي القيام بها عام ١٨٠٣ تشكيلة صغيرة من سفن الاسطول الفرنسي تحت امرة الاميرال « لينوس » الى « بوندي شيري » . وقد اعترضت هذه التشكيلة تشكيلة بريطانية صغيرة ، فصدت الالاميرال « لينوس » بالانسحاب الى ميناء « موريشيوس » . - لترجم -

شبيه بتحقيق دولة « الديادوتشي » على يدي قيصر واقعي، وصعوبة مثل هذه الدولة نظاماً اقتصادياً للقرن الحادي والعشرين، وهو أيضاً نسخة طبق الاصل عن الامبراطورية الرومانية .

ان هذه الأمور جميعاً هي أمور تصادفية غير أنها على كل حال موجودة في صورة التاريخ . لكن انتصارات نابليون والهزائم التي نزلت به (وهي كلها تخفي دائماً في جوهرها انتصار بريطانيا وانتصار المدنية على الحضارة) ومهاينة الامبراطورية وسقوطه و « الشعب العظيم » وتحرير إيطاليا تحريراً روائياً (وهو تحرير لا يختلف حاله في عام ١٧٩٦ عن حاله عام ١٨٥٩ اذ انه كان في جوهره بمثابة استبدال ذي سياسي بذي آخر لشعب غدا منذ طويل زمن شعباً فاقها) وتدمير الآثار الفوطية في الامبراطورية الرومانية الالمانية ، كل هذه الأمور هي مجرد ظاهرات سطح يحف ورائها المنطق العظيم للتاريخ الاصيل غير المنظور . ولقد كان وفق هذا المنطق ان الغرب عندما أنجز حضارته ذات الشكل الفرنسي في شكل النظام البائد (ancien régime) اختتمها بالمدنية الانكليزية . وأرى ان الرموز الكلاسيكية المعاصرة ^(١) لرموز أحداث : اقتحام الباستيل ومعارك «فالي» و « اوسترليتز » و « ووترلو » وانبعاث بروسيا تتمثل في الوقائع التاريخية الكلاسيكية التالية :

« كيرونيا » و « غوغاميل » (اربيل) وغزوة الاسكندر الاكبر للهند وانتصار الرومان في معركة « ستينوم » ^(٢) .

(١) شرحنا فيما تقدم ما يعني شبنلر بفهوم « المعاصرة » واعود هنا لأكرو ات شبنلر لا يعني المعاصرة الزمنية كما هو واضح ومعروف بل انما يعني الملائمة في آفاق المحتوى ويرى ات الصور الملائمة في آفاق محتواها هي عصور « معاصرة » حتى ولو ابدعت بينها حقبان طويلة من القرون . - المترجم -

(٢) في عام ٢٩٥ قبل المسيح ازل الرومان الهزبة الحاسية في معركة « ستينوم » بمعشرة السمنيت (Samnit) وكانت هذه المعشرة تستهدف للسيطرة على إيطاليا . وتلتهم «السمنيت» الى شعب السابين (Sabine) الذي كان يقطن جبال الابنين . - المترجم -

والآن يتضح لنا انه ليس النصر في الحروب وليس السلام في الكوارث السياسية (والحروب والكوارث هي المادة الرئيسية لبحاثنا التاريخية) هما جوهر الصراع ، كما وانه ليس ابدأ السلام هو الهدف للثورة .

- ١٠ -

إن أي إنسان يتشرب هذه الفِكرَ (جمع فكرة) لن يجد أية صعوبة في فهم كيف أن مبدأ السببية يؤثر تأثيراً 'مميّناً' في مقدرة المرء على اختبار التاريخ اختباراً أصيلاً ، وخاصة عندما يكتسب مبدأ السببية شكله المتخشب في ذلك الظرف « المتأخر » من ظروف الحضارة والذي هو ظرف خاص بهذا المبدأ وموقوف عليه ويمكنه من أن يستبد بصورة التاريخ ويتجبر عليها .

ولقد صاغ « كنت » ، ببالغ حكمة ، من مبدأ السببية شكلاً ضرورياً للمعرفة ، ونحن لا نستطيع أن نؤكد دائماً ، مراراً وتكراراً ، أن هذا يعني الإشارة الى فهم الانسان لبيئته بواسطة العقل حصراً . ولكن بينما نرى أن كلمة « ضروري » قد قُبِلَ بها بسرعة كافية ، نرى في الوقت ذاته أنه قد تُغوضي عن أن حصر تطبيق هذا المبدأ في ميدان واحد ، مفرد ، من ميادين المعرفة ، هو تمام الأمر الذي يمنع تطبيقه على اختبار التاريخ الحي والتأمل فيه . فالمعرفة بالانسان والمعرفة بالطبيعة هما في جوهرهما أمران لا يمكن أن يقارن بينهما إطلاقاً ، ومع ذلك فإن كامل القرن التاسع عشر قد خاض مجوراً من الألم والعذاب كي 'يلغي' الحد الذي يفصل بين المعرفة بالانسان والمعرفة بالطبيعة ، لصالح المعرفة بالطبيعة . وكلما ازدادت محاولة الناس للتفكير تفكيراً 'تاريخياً' ، يزداد نسيانهم للحقيقة القائلة بأن عليهم ألا يفكروا داخل هذا الميدان. ففي فرضهم لهذا المبدأ المتخشب للعلاقة الفراغية المناهضة

للزمني ، علاقة العلة والمعلول ، على شيء ما حي ، يشوهون وجه الصبورة المتطور بخطوط تركيب صورة الطبيعة الفيزيائية ، ويروضونه لينتظم الخاصة ذات النهج السبي في تفكيرها ، بيئة المدينة الكبرى المتأخرة زمنياً . وهم لا يعون السخافة الاساسية في علم سعى الى فهم صيرورة عضوية بواسطة إساءة فهمها ، فاعتبرها آلة الشيء في الصبر . فليس النهار سبباً لليل ، وليس الشباب سبباً للشيخوخة ، وليست الزهرة سبباً للثمرة .

ان لكل شيء ندركه ادراكاً عقلياً سبباً ، وان لكل شيء نعيشه عيشاً عضوياً بيقين باطني ماضياً ، فهذا الشيء يتعرف على القضية التي هي محتملة بصورة عامة والتي لها شكل باطني ثابت محدد ، وهذا الشكل هو الشكل ذاته اينما وحينما وكيفما تكرر حدوثه . أما الشيء الاول (المدرك عقلاً) فانما يتعرف على الحادثة التي تحدث فقط مرة واحدة ولن تتكرر أبداً . ووفقاً لما اوردت فإننا عندما نستحوذ على شيء ما في هذا العالم استحواذاً واعياً ونقدياً ، او سيائياً وقسرياً فعندئذ نستخلص استنتاجاً من الخبرة التقنية او الخبرة الحية ونربط بالخبرة الاولى سبباً لا زمان له في الفراغ أو نربط بالخبرة الثانية انجهاً يقود من الأمل الى اليوم الى الغد .

لكن روح مدننا الكبرى ترفض أن تدعن للاكراه والقسر . فهي لما كانت 'محاصرة' بتقنية الآلة التي خلقتها بنفسها في أخطر مر من أسرار الطبيعة المباشرة ، في « القانون » لذلك فان تلك الروح تسمى لاقتحام التاريخ « تقنياً » ، « نظرياً » ، و « علمياً » « فالفائدة » و « اللامعة » هما الكلمتان المتشاكلتان اللتان ترددهما تلك الروح في كل مناسبة . فالمفهوم المادي للتاريخ الذي تحكمه قوانين الطبيعة السببية يقود إلى جمل مثل الفائدة العليا « كالنور »¹ والانسانية ، « والسلام العالمي » أهدافاً لتاريخ العالم ، أهدافاً تبلغ بواسطة « زحف التقدم » . لكن الشعور بالمصير قد مات داخل مخططات الشيخوخة الحضارية هذه ، وماتت معه تلك الشجاعة الفتية المقدامة التي تضغط ضغطاً متواصلًا بنكران ذات وعظمة مستقبل كي تلاثم 'حكماً مظلماً' وقراراً قائماً .

وذلك لأن الشباب وحده مستقبل الشباب هو المستقبل ، هذا المرادف
الغامض للزمان الاجتماعي والمصير . فالمصير أبدي الشباب ، أزلي الصبا . إن
ذاك الذي يستعص عن المصير بمجرد سلسلة من الملل والمعالوات فإنه يرى حق
في الشيء ما ، الذي لم يتحقق بعد ، افتقاراً الى الاتجاه . اما ذاك الذي يعيش
متجهاً نحو شيء ما في فيض اسمى من الأشياء ، فإنه لن يحتاج ليشغل نفسه
بالأهداف والقدرات وذلك لأنه يُحس بأنه هو نفسه المعنى لما سيحدث ،
وهذا هو الايمان بالبرج (بالنجم) وهو الايمان الذي لم يتخلّ أبداً عن قيصر
او نابليون أو أي فاعل عظيم من طراز آخر غير هذين .

وهذا هو الذي يكن ، قتيلاً رغم كآبته ، أعمق ما يكن في كل طفولة
وقبيلة وأمة وحضارة ، وهو الذي يمتد فوق تأريخها لرجال عمل
ورؤيا ، الذين هم ابنيو الشباب مها اشتعلت رؤوسهم شيباً ، وهم أكثر شباباً
حتى من أشد أولئك الفتيان الذين يتطلعون دائماً الى نفعية لا ينتهي لها
زمان .

ويكشف الشعور ذو المفزى ، في محيط العالم الحاضر آتياً ، عن نفسه في
ابكر ايام الطفولة ، وذلك عندما يكون هذا الشعور لا يزال فقط اشخاصا
وأشياء أقرب البيئات الموجودة جوهراً . ثم يتطور بواسطة خبرة صامتة غير
واعية الى صورة مُدرّكة مفهومة ، وهذه الصورة تشتمل على التعبير العام عن
كامل الحضارة كما هي موجودة في تلك المرحلة المعنية . ولا يستطيع ان
يترجم هذه الصورة الا الفاضلي الحاذق والباحث المتيق في التاريخ . وعند
هذه النقطة يُطل التمييز برأسه ، التمييز بين انطباع الحاضر الفوري ، وبين
صورة الماضي التي تتبدى فقط داخل الروح ، او بكلمات اخرى ، يتضح
الفرق بين العالم كحدث ، وبين العالم كتاريخ . ويستهيى الاول عين الرجل
الفعال (رجل الدولة والقائد العسكري) أما الثاني فيستأثر برجل التأمل
(المؤرخ والشاعر) . ويفوص المرء في الاول ليعمل او يتألم عملياً ، اما
التقويم التاريخي المتسلسل (Chronology) هذا الرمز العظيم لماضٍ لا ينقض

أو يقلب ، فأنما يستأفر بالثاني (العالم كتاريخ) . اننا نتطلع الى الوراثة ونعيش ما امامنا متجهين بإبصارنا نحو ما لا يُرى ، ولكن خبرتنا التقنية حتى في الطفولة ، سرعان ما تدخل في صورة عناصر ، المُرتقب حدوثه مرة واحدة فقط . وهي صورة لطبيعة منظمة لا تخضع للواقعة السيائية ، بل إننا تخضع للحساب . فنحن ندرك « رئيساً للعبة » كذائبة ، ثم نتخذ منه فوراً مادة للبحث ، ونرى وميض برق كخطر ، وبعدما نراه كإفراغ شحنة كهربائية . وهذا الثاني وهو التصمم المتحجر للعالم يتجه فيما بعد ليطفى أكثر فأكثر على الاول في المدينة العالمية الكبرى ، « قُمْكُنْتَن » (تجعل ميكانيكية) صورة الماضي ويُحمل منها صورة مادية حيث يستخلص منها مجموعة من القواعد السببية للماضي والحاضر ، فنصبح نؤمن بالقوانين التاريخية وبفهمنا العقلي لها .

ومع ذلك فإن العلوم هي دائماً علوم طبيعية ، فالمعرفة السببية والخبرة التقنية تشيران فقط الى الصير الى المتمدن الى المُدرك ، وحال الحياة بالنسبة الى التاريخ ، هي تماماً كحال المعرفة بالنسبة الى الطبيعة ، اي حال المعرفة بالنسبة الى العالم المحسوس كما هو مفهوم بوصفه عنصراً يُعالج كما يُعالج في الفراغ (Space) ويُخضع الى قوانين القوة والمعلول . اذن هل هناك اطلاقاً علم تاريخ ؟ ونحن كي نجيب على هذا السؤال يتوجب علينا ان نتذكر ان هناك في كل صورة شخصية للعالم ، وهي تقارب قليلاً او كثيراً الصورة المثالية ، يوجد شيء ما من الطبيعة وشيء آخر من التاريخ . فلا توجد هناك من طبيعة بلا عيش ولا يوجد تاريخ بلا تناغمات سببية ، وذلك بالرغم من انه يكون داخل ميدان الطبيعة ، لتجربتين مثاليتين وفقاً للقانون نتيجتان مثاليتان ومع ذلك فإن كل تجربة منها هي حادثة تاريخية تمتلك تاريخاً (Date) ولا تتكرر ثانية . وداخل ذلك من التاريخ ، فإن تأريخ (Dates) الماضي ومعلوماته (التقاويم التاريخية والاحصاءات والاسماء والاشكال) تشكل غشاءً متخشباً ، «فالوقائع هي وقائع» حتى ولو كنا لا نشعر بها او نكتثرت

لها ، وكل شيء مأعدها هو صورة ، نظرية ، في كل من الميسدان الاول والثاني (العالم كطبيعة ، والعالم كتاريخ) .

لكن التاريخ في حد ذاته هو شرط الكينونة « في المركز ، في البؤرة » ، لذلك فان كل ما هو مادي هو مجرد عضد لهذا الشرط ، بينما ان الهدف الحقيقي في الطبيعة هو كسب كل ما هو مادي ، وما النظرية سوى خادم لهذه الغاية . لذلك فلا يوجد علم تاريخ ، بل انما يوجد علم مساعد للتاريخ يؤكد ما كان وما حدث . فالمعلومات بنذاتها هي دائماً رموز بالنسبة الى المطل التاريخي ، اما البحث العلمي فهو عكس ذلك ، إذ انه علم وعلم فقط ، وهو ينطلق نتيجة لأصله وقصده التقنيين ، للبحث عن معلومات وقوانين من الطراز السببي ولا يسعى أبداً الى غير ذلك ، وفي اللحظة التي يركز فيها ناظره على شيء آخر يصبح ميتافيزيقا ، اي شيئاً ما يقع وراء العلم وبسبب هذا الواقع فقط تختلف المعلومات التاريخية عن المعلومات الطبيعية فالأخيرة تكرر نفسها بصورة دائمة اما الأولى فلا ، والأخيرة هي حقائق اما الأولى فهي وقائع . ومهما بدا من وثيق ترابط بين التصادفيات والسببيات في صورة الحياة اليومية فان كلا منها ينتمي في الاساس الى عالم يختلف عن عالم الآخر ، ولما كان من الامور التي لا يناقش فيها ان نسبة ضعالة صورة انسان ما للعالم تعادل نسبة سيادة التصادفيات الصريحة على تلك الصورة ، لذلك فانه ايضاً لما لا يقبل الجدل ان نسبة ثقافة التاريخ المكتوب تتساوى ونسبة ما يجعل المؤرخ من إقامة الارتباطات الوقائية هدفاً له . وكلما ازداد الانسان عمقاً في عيشه للتاريخ يزداد ازوراراً عن الانطباعات السببية ، ويزداد ثقة بتفاهتها المطلقة . واذا ما نظر القارئ بعين الفاحص المختبر الى كتابات « غوته » في العلوم الطبيعية فانه لا شك سيذهل حينما يبصر كيفية شرح « الطبيعة الحية » دون أن يكون بحاجة الى قواعد وقوانين ، ودون الاستعانة تقريباً بأي اثر من آثار السببية للإيضاح والتبيان . فالزمان بالنسبة الى غوته ليس مسافة بل انما هو شعور ، زد على ذلك ان اعقق الاشياء وآخرها هو محرم تحريماً

واقعيًا على العالم المادي الذي يشرح ويحس .
 لكن التاريخ ، خلافاً للعلم ، يرى في قوة الخبرة ^(١) (الزمان كشعور)
 ضرورة لازمة له . وهكذا تبرز صحة التناقض القائل بأنه كلما ابتعد البحث
 التاريخي عن العلم الحقيقي ، فإن ذلك هو أفضل للتاريخ وأحسن .
 وإننا نلجأ الى الجدول البياني التالي للايضاح مرة ثانية .

← النفس	← العالم
الحياة ، الاتجاه	الامتداد
خبرة المصير	المعرفة السببية
الفريد في نوعه	المحتمل دائماً
الحقيقة	الواقعة
الحصافة السبائية (الفريزة)	النقد المنهاجي (العقل)
↓	↓
الوعي كخادم للوجود	الوعي كسيد للوجود
صورة العالم للتاريخ	صورة العالم للطبيعة
خبرة الحياة	المناهج العلمية
صورة الماضي	الدين . العلوم الطبيعية
التأمل الانشائي	النظري : الحرافة والعقيدة . الفرضية
(المؤرخ ، كاتب المسرحية المفاجعة)	العملي : الطفس الديني . التقنية
بحث المصير	
الاتجاه داخل المستقبل	
العمل الانشائي	
(رجل الدولة)	
ليكون مصيراً	

(١) استعملنا « الخبرة » لتعبر عن معرفة الشعور غير المعيد بالحس ، فالشعور كما يرى شبننلر
 يتسامى فوق الحس ، لان الحس مادي الادراك بينما ان الشعور وجداني اليقين .
 - المترجم -

هل من الجائز لنا ان نعين أية مجموعة من مجموعات الوقائع الاجتماعية ، او الدينية او الفيزيولوجية او الاخلاقية سبباً لمجموعة من وقائع أخرى ؟ طبعاً وتأكيذاً لهذا قد تجيب مدرسة التاريخ العقلانية ، واكثر منها مدرسة علم الاجتماع الحديث . وهاتان المدرستان قد تقرران قائلتين ان هذا هو ما نفهمه من ادراكنا للتاريخ وتعميقنا لمعرفتنا به . ولكن ، في الحقيقة ، يرافق الانسان « المتمدن » دائماً افتراض مضر يكن وراء قصده العقلاني ، وبدون هذا القصد يصبح العالم في نظره لا معنى له او مفهوم . وهناك شيء ما مضحك بالأحرى في حريته المبالغة في لاعليتها والتي يبيعها لنفسه في اختياره لعلله واسبابه الاساسية . فأحدهم قد يختار هذه المجموعة من الوقائع كمثل اساسية وغيره قد يختار تلك (وهذا نبع لا ينضب له معين من الجدل) وجميعهم يملأون الجازاتهم بياضاحات وشروح مزعومة ، مستندة على دعائم من العلوم الطبيعية ، لجرى « التاريخ » . ولقد قدم لنا شلار التعبير الكلاسيكي لهذا النهج في أحد توافه الخالدة ، في قصيدته التي قرر فيها ان نشاطات العالم يحافظ عليها بواسطة الجوع والحب ، زد على ذلك ان القرن التاسع عشر المنطلق من العقلانية الى المادية قد جعل قرار شلار ذاك ناموساً كنسياً . وجعل من مذهب النفعية قبة وخرقة ، وعلى مذهب هذا المذهب ضحى داروين بأعم عصره بنظرية غوته في الطبيعة ، وتسالت الميكانيكا مراوغة تخادعة تحت ستار الفيزيولوجيا لتحل محل المنطق العضوي لحقائق الحياة . فباديء الوراثية والتكيف والانتقاء الطبيعي هي جميعاً علل واسباب نفعية ذات مضامين ميكانيكية صرفة ، كما واستعاض عن النواميس التاريخية بمجرعة طبيعية في « الفراغ » . (ولكن هل هناك اية عمليات تاريخية او روحية او عمليات حياة من أي نوع كان ؟ وهل « الحركات » تاريخية مثلا كحركة النهضة او حركة التنوير اية علاقة او اي ارتباط بالتصور العلمي للحركة ؟) فكلية « عملية » قد استأصلت المصير وألقت القناع عن سر الصيرورة ،

وهذا لم يعد هناك أي تركيب تراجمي لأحداث العالم بل انما حل محله تركيب ميكانيكي بحكم مدقق . ووفقاً لهذا فان المؤرخ « المضبوط » قد أعرب عن فرضيته القائلة بان صورة التاريخ الماثلة أمام اعيننا هي سياق « اوضاع » و « حالات » ذات طراز ميكانيكي ، وان هذه الصورة تدعن للتحليل العقلاني كما تدعن تجربة فيزيائية أو رد فعل كيميائي لمثل هذا التحليل ، وانه نتيجة لذلك أصبح بالامكان التجميع بين العلل والاسباب والطرائق والمواضيع في منهاج مدرك على السطح المنظور . وهكذا يصبح كل شيء بسيطاً بساطة مذهلة ، فيفترض في المرء ان يقبل اذا ما قدم اليه مراقب علمي ضحل (وذلك فيما يتعلق بشخصيته وصورته للعالم) .

فان النظرية العلمية تتطلق عندئذ سريماً الى ميدان الوجود . وهكذا يصبح الجوع والحب سببين ميكانيكيين من عملية ميكانيكية في « حياة الشعوب » .

وتصبح المشاكل الاقتصادية ومشاكل الجنس (وكلا هذين النوعين يتقيمان الى الوجود « الفيزيائي » أو الوجود الكيميائي (الشعبي لا بل الواسع الشمعية) مواضيع واضحة للتاريخ النفمي ، ولذلك فهي تكون ايضاً مواد مفيدة للتراجيدي المنطبقة على ذاك النوع من التاريخ ، وذلك لأن الدراما الاجتماعية ترافق بالضرورة المعالجة المادية للتاريخ ، وهكذا تحسي قرابات الاختيار (Wahlverwandtschaften) التي كانت مصيراً في ارفع درجات مفهوم المصير « سيدة من البحر » « لإيسن » أي لا شيء اكثر من مشكلة جنسية . إن إيسن وكل الشعراء العقلانيين بينون ، (وبينون ابتداءً من اولى عالمهم إلى آخر معاليهم) لكنهم لا يفتنون أو ينشدون . ولقد صار « هيل » صراعاً قاسياً للتغلب على هذا العنصر النثري الجرد في طبعه الذي كان يتغلب عليه النقد اكثر من الوجدان ، كي يصبح شاعراً مثله بالذات (أي غوته) ولهذا السبب كرس كل مجهوداته « اللاغوتيه » كي يبعث حياة واتجاهها في الحوادث . لكن بمت الحياة والاتجاه عند « هيل » ، كما هو عند إيسن ؟

لا يعني سوى محاولة صياغة التراجيدي صياغة سببية ، فلقد شرّح وأعاد التّشريح ، وبدل في شكل وأعاد في تبديل شكل قصته حتى جعل منها منهاجاً يثبت إحدى القضايا ويبرهن عليها . فلنتأمل في معالجة لقصة « جوديت » فلو أن شكسبير تناول مثل هذه القضية بالعلاج لتركها على حالها ولاستنشق عطر مرعالي في القننة السيائية للفاخرة المجردة . لكن تحذير غوته القائل :

أرجوكم لا تفتشوا عن أي شيء وراء الظاهرات ، فهي بنفسها تعلم
« Sie selbst sind die lehre »

أقول لكن تحذير غوته هذا لم يفهمه قرن ماركس وداروين . فلقد كانت فكرة محاولة قراءة المصير في كتاب الماضي ، وفكرة عرض مصير غير مزيف بوصفه تراجيديا ، فكرتين بميدتين كل البعد عن أذهان أبناء ذلك القرن . وفي كلا الميدانين وضع المذهب النفعي نصب عينيه هدفاً يختلف تماماً عن الأمرين السابقين الذكر .

فلقد دفع بالاشكال الى الوجود ، ولم يكن وجودها هو المستهدف ، بل انما كان يتوخى منها أن تبرهن على شيء ما . وعولجت « قضايا » العصر ، وحلّت المشاكل الاجتماعية حلاً مناسباً ، وأصبح المسرح ، ككتاب التاريخ ، وسيلة الى غاية ، وجعلت الداروينية ، بالرغم من جهلها بما تفعل ، البيولوجيا عميقة الأثر في السياسة ، فعلى شكل ما أو آخر ، كانت تحدث اضطرابات ديمقراطية داخل الجبلة الأولى (Protoplasm) ، وكان صراع دودة المطر من أجل البقاء درساً مفيداً للحيوانات من فئات الساقين .

ومع هذا كله فان مؤرخينا قد فشلوا في تعلم الدرس الذي كان يمكن لانضج ما لدينا من علوم ولاشدها صرامة واعني الفيزياء أن تلقنهم إياه ، ألا وهو درس الفطنة والحصافة ، ونحن حتى اذا ما أدعنا لمناهجهم السي فان

سطحيته في تطبيقه عدوان يثير الاشتزاز والمخبط . فهذا المنهاج خالٍ من الانضباط الفكري ومن البصيرة الثاقبة فأهيك عن الشك الملازم لمالجتنا للنظريات الفيزيائية ، وذلك لأن موقف الفيزيائي من ذراته والكروانات وتياراته ومجالات قوته ، ومن الأثير والكتلة ، بعيد كل البعد عن الإيمان الساذج للإنسان العادي ، ويقين المُوحد المادي (Monist)^(١) بهذه الأشياء . فتلك هي صور يخضعها الفيزيائي للصلات التجريدية لمادلاته التفاضلية حيث يكسو أرقاماً تقع ما وراء الظاهرات ، وإذا ما سمح لنفس بحرية معينة في الاختيار بين نظريات متعددة ، قائماً يقوم بمثل هذا العمل لا محاولة منه للعثور فيها على أية واقعة ، بل رغبة منه في العثور على الإشارة التقليدية .

(Conventional sign)

فهو يعرف أيضاً بأنه فوق وأرفع من درايته بالتركيب التقني للعالم المحيط به ، وبأن كل ما يمكن التجاوزه بواسطة هذه العملية (وهي العملية الوحيدة المنتشرة للبحث العلمي) توجد ترجمة رمزية ، لا أكثر ، لهذه الدراية التي هي بالتأكيد ليست « معرفة »^(٢) بما لهذه الكلمة من مفهوم واسع لدى العامة . وذلك لأنه لما كانت صورة الطبيعة قد خلقها العقل وهي نسخة عنه « وحينئذ أنا » (Alter - ego) في ميدان الممتد ، لذلك فإن من يعرف الطبيعة ، يعرف نفسه .

وإذا ما كانت الفيزياء هي أنضج العلوم ، فإن البيولوجيا المكلفة باستكشاف صورة الحياة العضوية هي أضعف العلوم منهاجاً ومحتوى . ولا يستطيع أحد أن يصور ماهية حقيقة البحث التاريخي بوصفه بحثاً سياطياً مجرداً أفضل مما صورته غوتيه في مجرى دراساته للطبيعة . فنحن نراه يبحث في علم المعادن ، وفجأة ترى نظراته تتلاحم متناسبة بعضاً مع بعض ويجتمع

(١) « Monisim » ملعب يقول بأن هناك نوعاً واحداً من الجوهر فقط ، أو حقيقة نهائية واحدة تتمثل في الذهن أو المادة . وإن الحقيقة هي كل عضوي واحد لا يملك أية أجزاء مستقلة .

(٢) لاحظ الفرق بين المعرفة الدراية : Acquaintance

في خلاصة لتاريخ الارض ، حيث يشير صوّانه المحبوب تقريباً الى نفس ما يشير إليه ما ادعوه بالانساني الاول (Proto human) في تاريخ الانسان . وهو يبحث في نباتات معروفة مشهورة ، وفي ظاهرات التطور الاولى ، فاذا بالشكل الاصيل لتاريخ وجود كل النبات يكشف عن نفسه ، ثم يتقدم في ابحاثه فيصل الى تلك الافكار الاستثنائية في عمقها عن انعطافات النبات من حزنونية وعمودية ، هذه الانعطافات التي لم تفهم حتى الآن زد على ذلك أن دراساته للعظام المبنية في كاملها على التأمل في الحياة ، تقوده إلى اكتشاف المعظمة ما بين فكّي الانسان وإلى النظرة القائلة بأن تركيب جمجمة الحيوانات ذات الفترات قد نمت وتطورت من مستفقرات . واننا لا نجد في كل دراساته هذه أية كلمة عن السلبية فهو كان يشعر بضرورة المصير تماماً كما عبر عنها في : Orphische Urworte إذ قال :

« هكذا يجب ان تكون ، فانت لا تستطيع ان تنجو من نفسك وهذا ما قالته العرافات أولاً ثم الانبياء ولن يستطيع الزمان او القوة ان تعطب الشكل المطبوع المتوجب على الحي نفسه ان يفضّه » .

لقد كان يحذر لذة في دراسة كيمياء النجوم المجردة وفي الجانب الرياضي من الملاحظات الفيزيائية وخاصة في الفيسيولوجيا (علم وظائف الاعضاء الحية) أما مؤرخو الطبيعة العظام فلم يستأفروا باهتمامه إلا قليلاً جداً ، وذلك لانهم كفوا بيقينهم الى الميدان المتهاجي وكفوا يشغلون أنفسهم بالتعلم التجريبي للصير ، للبيت والمتخشب . وهذا هو السر في جدليته المناهضة لجدلية نيوتن ، وهنا يتوجب علينا ان نقر بأن كلا من نيوتن وغوتيه كافا على صواب ، إذ كان الاول يمتلك « معرفة » بعملية الطبيعة المنتظمة في ميدان الالوان المبنية ، بينما كان اختبار غوتيه للالوان اختبار فنان ، اختبار شعور وجداني حساس ، وهذا يتجلى أمامنا العالمان في تعارضها الصريح ، ولذلك يتوجب علينا ان نقرر العناصر الجوهرية لهذا التعارض تقريراً دقيقاً صارماً .

ان التاريخ يحمل طابع الحقيقة المفردة التي لا تتكرر ، اما الطبيعة فانما

تعمل طابع المحتمل حدوثه دائماً . فطالما انا امعن النظر في صورة العالم المحيط بي كي ارى أياً من القوانين يجب أن يحقق نفسه بغض النظر عما اذا كان سيحدث ، او عما اذا كان قد يحدث تحققه ، (وأعني بغض النظر عن الزمان) فعمدئذ اكون اعمل داخل ميدان العلم الاصيل ، وذلك لان ضرورة القانون الطبيعي (ولا توجد هناك قوانين اخرى) هي ضرورة مطلقة في لا ماديتها ، ألمست هذه الضرورة ضرورة يتكرر ظهورها حتى اللانهاية ، او لا تظهر ابداً ، اي انها مستقلة عن المصير . فهناك الآلاف من التراكيب الكيميائية التي لا تنتج مطلقاً ، لكنها قابلة للعرض دائماً . ولذلك فانها موجودة بالنسبة الى سبب الكون الدائر . فالمنهاج يتألف من سقائى اما التاريخ فيستند الى وقائع ، والوقائع تتبع الواحدة الاخرى ، اما الحقائق فان الواحدة منها تنشأ عن الاخرى ، وهذا هو الفرق بين « متى » وبين « كيف » . فكون البرق قد شق وميضاً هو واقعة ويمكن ان يشار الى الواقع بالسبابة ودون التفوه بكلمة واحدة ، اما اذا قال قائل : « عندما يكون هناك برق يكون رعداً » ايضاً ، فهذا القول يتعارض تماماً والقول الاول ، اذ ان التبليغ به يستلزم مستنداً ومستنداً اليه او جملة . اما الخبرة المعاشية فقد تكون خرساء بكاء ، بينا ان الكلمات وحدها هي الطريق الى المعرفة المتناهية . ويقول نيتشه في احدى صفحات كتبه : « ان ذاك الذي لا يملك طريقاً هو وحده قابل للتعريف » لكن التاريخ هو صيرورة حاضرة تتجه الى المستقبل وتتطلع ورامها في الماضي . اما الطبيعة فتتف خارج كل زمان ، وطابعها هو الامتداد ، وهي لا تملك صفة اتجاهية ، لذلك فان للطبيعة ضرورة رياضية ، وللتاريخ ضرورة تراجيدية . ولكن كلا العالمين ، عالم التأمل والامعان وعالم القبول والتسليم هما داخل واقعة الوجود اليقظ متلاحمان متشابهان تلاحم السدى واللحمة في قماش « براينت » المزركش . فكل قانون يتناول الفهم إطلاقاً ، يجب أن يكون قد اكشفته فطرة مصير في تاريخ ذهن أحد الناس ، أي انه يجب ان يكون قد وجد مرة داخل الحياة الاختبارية ، زد على ذلك ان كل مصير يقبى في احدى البزات المحسوسة ، في اشخاص اعمال ، مناظر واشارات

تأرس بواسطتها قوانين الطبيعة نشاطها . ان الحياة البدائية تدعن للوحدة
الشيطنانية للحتمي المشؤوم ، وتكون صورة العالم « المبكرة » داخل وعي
الحضارة الناضجة على خلاف دائم والصورة المتأخرة للعالم ، ويدعن الشعور
التراجيدي في الشخص « المتمدن » للذهن « الممكن » (جعله ميكانيكياً) .
ويقف التاريخ والطبيعة داخل ذواتنا وجهاً لوجه ، كما تقف الحياة والموت ،
وكما يقف الزمان اللامتاهي في صيرورته والفراغ المستمر في صيره . وتضطرع
الصيرورة والصير داخل الوعي بغية السيطرة على صورة العالم ، وتزى ارفع
اشكال كل منها وأنضجها (وهي اشكال ممكنة فقط بالنسبة الى الحضارات
العظمى) مثلاً في التمازج بين افلاطون وارسطو داخل النفس الكلاسيكية
وفي التناقض بين غوته وكنت داخل النفس الغربية ، بين سياء العالم المجرد
التي تتأمل فيها نفس طفل خالد في طفولته وبين المتهاج المدرك بواسطة عقل
شيخ خالد في شيخوخته .

- ١٢ -

فما تقدم ، أرى اذن آخر فرض عظيم للفلسفة الغربية ، وهو الفرض
الوحيد المتبقي من مخزون الحكمة الهرمة للحضارة الفاروسية ، وهو المسألة
المعينة مسبقاً ، كما يبدو ، لقرون خلت من تطورها الروحي . فليس هناك من
حضارة حرة في اختيار درب فكرها وسلوكه ؛ ولكن ، هنا ، وللمرة
الاولى ، تستطيع إحدى الحضارات ان ترى مسبقاً الطريق التي اختارها لها
المصير . وانني لأرى امام عيني ، ببصيرة الرؤيا ، نشوء بحث تاريخي من ارفع
طراز ، من طراز لم يعرف حتى الآن له مثيلاً ، وهو طراز أصيل في غريته
وغريب بالضرورة عن النفس الكلاسيكية وعن كل نفس أخرى غيرها ،
طراز سيأتي مدرك لكل الوجود ، ومورفولوجية صيرورة لكامل الانسانية
التي تندفع قدماً نحو أرقى الفكر وآخرها ، ولوجب يلزمنا بالنفوذ الى

الشعور بالعالم ، وليس فقط شعور نفسنا الخاص بالعالم ، بل انما شعور كل النفوس ، مهما كانت اجناسها ، هذه النفوس التي احتوت على امكانات ضخمة وعبرت عنها في ميدان الواقعة كحضارات عظمى .

ان هذه النظرة للفلسفة والتي نستحقها نحن وحدنا ، ووحدها فقط ، بسبب ما نملك من رياضيات تحليلية وموسيقى كونتراپونكتية وتصوير يستند الى المراثيات وبما لها من مدى بصري يحملها تسامى بعيداً بعيداً فوق المتهاج والمتهاجي . اقول ان هذه النظرة الفلسفية تستلزم عين فنان ، فنان يستطيع أن يشعر بكل البيئة المدركة المحسوسة وينديها في لا نهاية عميقة من الترابطات الغامضة ، هكذا كان يشعر « دانتي » وكذلك غوته .

فان نستخلص من غشاء حدوث العالم دورة للفة من اعوام تاريخ حضارة عضوي ذاتية وشخصاً ، وأن ندرك ظروف أعمق اعماق روحانيته ، هكذا يجب أن يكون الهدف . وكما أت المرء ينفذ بصيرته من ملامح صورة رمبراندت وأساربرها أو من تمثال نصفي لقيصر إلى الاعماق ، كذلك فنان الفن الجديد سيتأمل ويفهم الخطوط الخطيرة العظمى في محيا إحدى الحضارة بوصفها أسمى فردية إنسانية ؛ أما أن يحاول المرء أن يترجم الحضارة ترجمة شاعر أو نبي ، مفكر أو فاتح ، فهذا العمل بالطبع ليس بجديد ، لكن أن يحاول الفوص الى اعماق نفس إحدى الحضارات (كلاسيكية مصرية ، أو عربية) إلى عمق تستطيع معه نفسه أن تمتص كلية ما عبّر عنه بواسطة رجال وادضاع معينة وبواسطة دين ونظام ديني وطراز وزعة وفكر وعادات ، وأن تجمل للنفس هذه كلها جزءاً من حياة صاحبها ، فان هذا الأمر والحق لاسلوب اختبار للحياة جديد . إن كل مرحلة وكل شخصية عظيمة وكل لاهوت ، وان المدن واللغات والشعوب والفنون ، (وبإختصار إن كل ما وُجد وكل ما سيوجد) هيميزات سيائية ذات مفاهيم رمزية رفيعة ، وهي التي ستجعل مهمة نوع جديد من العارفين بالبشر ، أن يترجموها

فالقصاصد والمعارك وإيزيس وسيليل^(١) (Cybele) والمهرجانات والقديسين الرومانية الكاثوليكية ، والأواتين والعاب المجالدين ، والداراويش والدارونيون والسكلك الحديدية والطرق الرومانية ، « والتقدم » والفرقانا ، والصحافة والعبودية الجماعية ، والنقد (Money) والآله ، كل هذه ، سواء بسواء ، إشارات ورموز في صورة العالم للماضي التي تعرضها النفس على نفسها والتي ستترجمها . « كل ما هو ماض »^(٢) هو مجرد رمز .

وهناك حلول ونظرات شاملة لم تطرق ميدان الخيال بعد تنتظر من يكشف سرها ، وسيسلط النور على القضايا المظلمة الكامنة وراء الرعب والحنين ، هذين الاحساسين اللذين هما أعمق ما للشعور الانساني البدائي من أحاسيس ، واللذين كستها إرادة المعرفة ، بأزياء « معضلات » الزمان والضرورة والفراغ والحب والموت والعلل الاولى . إن هناك موسيقى رائعة في أجواء الكرات ترغب وتريد أن تسمع والتي ستسمعها القلة من أرواحنا الأعمق ، وستصبح الفلسفة السبائية لحدوث العالم آخر الفلسفات الفارستية .



(١) « سيليل » الإلهة العظيمة للطبيعة لدى سكان الاناضول للناشرين . - المترجم -
 (٢) مطلع خاتمة الجزء الثاني من « فارست »
 - المترجم -

الفصل الخامس

الكون الكبير

رمزية صورة العالم ومعضلة الفراغ

ان تصور تاريخ العالم تصوراً من طراز رمزي ، يجعل مثل هذا التصور يتد وفقاً لذلك في الفكرة الاوسع لرمزية كاملة الشمول . فالبحث التاريخي وفق المفهوم الذي افترضناه في كتابنا ، عليه فقط ان يبحث في صورة الماضي الحي فيما مضى وان يقرر شكلها الباطني ومنطقها ، أما فكرتها في المصير فانها تشكل الحد الأقصى الذي يمكن للبحث التاريخي ان ينفذ اليه . ولكن مثل هذا البحث ، مهما حاول التوجيه الجديد ان يحمله مدركاً مفهوماً ، فانه لا يستطيع أن يكون أكثر من 'هتامة' (شظية) وأساس لمعالجة اوسع بعداً . ويوازي هذا البحث لدينا البحث الطبيعي الذي لا يزال بحثاً 'هتامياً' كالبحث التاريخي ، ومقيداً بمنهاجه السبيعي الخاص للارتباطات والصلات . ولكن لا يستطيع الحركة التراجيدية ولا الحركة التقنية (وذلك إذا ما ميزنا بهذين الوصفين للحركة القواعد الخاصة بكل ما قد عاش وما قد عُرف) أن تستنزفا الحي نفسه ، فنحن نعرف ونعيش معاً عندما نكون مستيقظين ، لكننا بالاضافة الى ذلك نعيش حيناً يكون العقل نائمً والحواس تغط في

سبات عميق . وبالرغم من أن الليل قد يطبق جفني كل عين ، إلا أن الدم لا ينام ، فنحن نتحرك داخل المتحرك (وهكذا نحاول أخيراً أن نشير بواسطة كلمة مستعارة من العلم الى ما لا يعبر عنه والذي نشمر به في ساعات النوم يبتغى بإطفي) . ولكن في الوجود اليقظ تبدو كلمة « هنا » وكلمة « هناك » ثنائية لا يمكن الفصل بين عنصرهما . فكل حافظ خاص بأحد الناس يشكل تميراً ، وكل حافظ غريب عن المراء يشكل انطباعاً . وهكذا فإن كل شيء نعيه ونذكره بواسطة شكل مهما كان نوعه (أكان « النفس » و « العالم » ، الحياة والواقعة ، التاريخ والطبيعة ، القانون والشعور ، المصير أو الله ، الماضي والمستقبل ، أو الحاضر والابدية) أقول أن لكل شيء معنى اعقب بعداً ، ومعزى نائياً ، أما الوسيلة الواحدة والوحيدة فقط التي نستطيع أن نجعل بواسطتها اللاشئ مذكراً ، فهي تتمثل في الميتافيزيقا التي تعتبر أن لكل شيء مهما كان شكله أو نوعه ، فعوى كرمز .

إن الرموز إشارات محسوسة وهي إشارات نائية غير قابلة للتجزئة ، وهي فوق كل ذلك انطباعات غير مطلوبة وذات معنى 'معرف محدد . فرمز ما هو ميزة لواقعة ما ، لدى الشخص المستيقظ بحسه معنى فوري بإطفي أكيد ، وهي غير قابلة للتبليغ بها بواسطة العقل . فايضاح زخرف دوري أو عربي أو روماني مبكرين ، وأشكال الاكواخ والعائلات والمعاملة والمادة والطقس الديني ، ومطلع وهيئة ومشية وسحنة انسان ما أو كامل طبقات وشعوب واجناس بشرية ، وأشكال مؤصلة وبينة الانسان والحيوان ، وفوق كل هذا لغة الطبيعة الصامتة بما فيها من أحراج ومراع وقطعان وغيوم ونجوم وضياء قر وزوابع وعدية وازدهار والحلال وقرب وبعد ، كل هذه هي انطباعات كئاثي (رمزي) عما فوقنا من كون ، انطباع لاولئك المطلعين والقادرين مما على الاصفاء الى هذه اللغة . وعكس هذا تماماً هو الفهم المتجانس الذي يلشء العائلة ، الطبقة ، المشيرة ، أو أخيراً الحضارة من الانسانية العامة ويجمعها على ما ذكرت من شاكلات .

إذن فيجب علينا ألاّ نشغل أنفسنا هنا بما هو : العالم ، بل إنما علينا أن نهتم بما يعنيه العالم بالنسبة الى الكائن الذي يُفلفه ، فنحن عندما نستيقظ يمتد فوراً شيء ما بين « هنا وهناك » ونحن نعيش أُلـ « هنا » كشيء ما خاص بنا ، أما الـ « هناك » فأنما نختبره كشيء ما غريب عنا ، فهناك ثنائية توجدنا النفس وأخرى يوجدنا العالم كقطبين للواقعة . ويوجد داخل ثنائية العالم قوتز ندركه سببياً كأشياء وملكات ، ويوجد أيضاً فيها حوافز نحس بأنها هي التي تجعل الكائنات المائلة لنا تماماً فاعلة فاشطة ، ولكن يوجد فيها أكثر من هذا شيء ما يستأصل الثنائية ويطحسها جانباً . فالواقعة (وهي العالم في علاقته بالنفس) هي بالنسبة الى كل فرد الایماز النفسي للوجه فوق ميدان الممتد ، أي أنه الخاص يشمل نفسه في مرآة الغريب ، لذلك فإن واقعة الفرد تعني نفسه أيضاً . وبهذا يقوم عمل إبداعی غير واع معاً بنزع جسر الرمز الممتد بين الـ « هنا » والـ « هناك » الحيتين ، (وذلك لأنني لست أنا الذي أحقق الممكن بل إنما الممكن هو الذي يحقق ذاته بواسطة) وهكذا يخرج ، فجأة وبالضرورة ، وكاملاً ، العالم الى الوجود من مجموع العناصر العالقة بالذاكرة والمتلقة ، ككائن فرد يدرك العالم ، لذلك يوجد لكل فرد عالم مفرد . ولهذا فهناك عدد من العوالم يعادل عدد الكائنات اليقظة ، وعدد مجموعات من الكائنات المتشابهة في حياتها وفي شعورها . أما العالم الخارجي المفترض أنه مفرد ومستقل ، والذي يؤمن كل امرئ بأنه مألوف للجميع ، فأنما هو في حقيقته خبرة كل شخص بوجوده الخاص ، وهي خبرة أبدية الجسدة فريدة في حدوثها ولا تتكرر أبداً .

وتتقود سلاسل من الدرجات ابتداءً من جلنر الوجدان الطفولي الغامض حيث يلتقي وجود عالم صريح بالنسبة الى نفس ما ، أو بالنسبة الى نفس تعني ذاتها داخل عالم ما ، أقول تقود هذه السلاسل من الدرجات الى حالات مركزة مركباً فكرياً رفيعاً ، حالات لا يستطيعها غير أبناء من مدنسات مكتمة النضوج . وهذا التدرج هو في الوقت ذاته امتداد للرمزية من المرحلة

التي يكون فيها لجميع الاشياء معنى ومغزى شاملان ، الى المرحلة التي تتميز فيها الاشارات المعينة والمتفصلة .

إنني لست فقط متفعلاً وعالم مليء بالمعاني المظلمة انفعال الطفل او الحالم والفنان ، أو الانفعال الذي أختره عندما أكون مستيقظاً وفي وضع يجرّدني من منتهى شدة الفكر والعمل ، (وهذا الوضع الذي هو أقل ندرة مما هو مفترض حتى في وعي المفكر الحقيقي ورجل العمل) بل إنني أهب ، دائماً ، وبصورة مستمرة ، وطيلة ما تمتد حياتي متيقظة ، ما هو خارج ذاتي كل محتوى ذاتي ، ابتداءً من الانطباعات نصف الحاملة عن التثام العالم وملاصقته لي ، وانتهاءً بالعالم المتخشب ، عالم القوانين السببية التي يغطيها الرقم ويقيدها . وحتى ميدان الرقم المجرد لا ينقصه الرمزي ، وذلك لاننا نجد ذاك الفكر المثقف المُصقّى يحقن إشارات كالثلث والدائرة والرقين ٧ و ١٢ ، بعمان لا يمكن التبليغ بها .

إن الواقعة بوصفها المجموع الكلي لكل الرموز في علاقتها بنفس كل إنسان ونفسه ، هي فكرة الكون الكبير . ولا يُجرّم أي شيء من ملكة كونه ذا مغزى ومعنى ، فكل ما هو موجود يشع بالرمز ، ابتداءً من المظاهرات الجسدية كالحيا والشكل والسحنة (وهذه أيضاً تنطبق على الافراد والطبقات والشعوب المتباينة) وانتهاءً بأشكال المعرفة والرياضيات والفيزياء المفترض أن لها صحة كونية خالدة . فكل شيء ينطق بلسان جوهر نفس واحدة وواحدة فقط . ولتبدأ ، في الوقت ذاته ، لمواظبة الافراد هذه ، كما عيشنا واختبرنا من اشخاص يتنمون إلى حضارة واحدة ، او جماعة روحية واحدة ، رابطة مشتركة تربط بينها ، وبنسبة ارتفاع او انخفاض درجة هذه الرابطة المشتركة يُعبر عن تفاوت الوجدانات والأحاسيس والأفكار في مقدرتها على التبليغ ، أي إمكان جعل ما أبدعه كل إنسان بنفسه لنفسه وفق طراز وجوده الخاص به وأبدعه بواسطة وسائل تعبير كاللغة أو الفن أو الدين ، أقول جعل هذه الابداعات واضحة صريحة بواسطة نغم كلمة أو معادلات

أو إشارات تكون هي نفسها رموزا . إن درجة الرابطة المشتركة بين عالم إنسان ما وعالم إنسان آخر ، هي التي تعين الحد الأقصى الذي يصبح الفهم إذا ما تجاوزه خداع ذات .

وبالتأكيد فأننا لا نستطيع أن نفهم النفس الهندية أو المصرية إلا فهمنا جد ناقص وذلك كما تبدى هذه للنفس من خلال اشخاصها وعاداتها وأهلتها ولاهوتها وكلات الجذر عندها وفكرها ومبانيها واعمالها . أما اليونان ، وما كانوا عليه من لا تاريخية ، فانهم لم يستطيعوا حتى أن يخمنوا جوهر الارواح الغريبة عنهم ، ولنتأمل في السذاجة التي تعودوا بواسطتها أن يعادوا اكتشاف آلهتهم الخاصة وحضارتهم في تلك الشعوب الغريبة عنهم . ولكن نحن ايضا لا نختلف في هذا الأمر عن اليونان ، فالترجتان الشائعتان لكلتي « آتمان »^(١) Atman « وآو »^(٢) Tao ، وهما كلمتان صاغها فلاسفة أغراب عنا ، لتترمان شعورنا الخاص بالعالم ، وهذا الشعور الذي يجعل لكلمتينا المكافئتين معنى صلاحها كقواعد لتمثيل نفس غريب عنا . ونحن ايضا نوضح ، بصورة مشابهة لهذه طبائع صور صينية ومصرية مبكرة ، وفقا لخبرتنا الخاصة بالحياة . ونحن في كلا هذين الممثلين نحدد انفسنا . أما القول بأن هناك روائع فنية لكل الحضارات لا تزال تعيش بالنسبة إلينا ، (ونحن نصفها بالخلود) فإن هذا القول هو وهم آخر مماثل لذلك . وقد حافظ هذا الوهم على وجوده بسبب إجماع الآراء الذي يجعلنا نفهم الانحياز الغريب عنا وفق المفهوم المناسب لنا . وخير مثال على نزعتنا هذه هو ما كان لجماعة « لاوكون » من أثر في فن النحت في عصر النهضة ، ولسينكا من تأثير في الدراما الفرنسية « المكسكة » (التي تتمتع بالقواعد الكلاسيكية منهاجا لها) .

(١) Atman : كلمة هندية تعني مبدأ الحياة ، النفس ، أو جوهر الفرد ، أو الآ الكونية .

(٢) Tao : دين وفلسفة صينيان ، أسسها لارتسي (٦٠٤ - ٥٣١) وكانت تعاليمها

تقول بمطابقة الفرد والنظام الكوني ، وتنادي ببساطة التنظيم الاجتماعي والسياسي .

- المترجم -

كما كانت الرموز هي أشياء قد تحققت ، لذلك فإنها تدخل في ميدان الممتد ، وهي صير وليست صيرورة (مع أنها قد تمثل الصيرورة) ولذلك فهي محددة تحديداً صارماً وخاضعة لقوانين الفراغ ، ولهذا السبب لا توجد إلا رموز فراغية وحتى الاشكال الباطنية للموسيقى ، كما سنرى فيما بعد ، لا تستثنى من هذا القرار . لكن الامتداد هو طابع حقيقة « الوعي اليقظ » ، وهذا الوعي يشكل جانباً واحداً فقط من وجود الفرد وهو ملتزم التزاماً وثيقاً بمصائر ذاك الوجود ، لذلك فإن كل ميزة من مزايا الوعي اليقظ الواقعي ، أكانت هذه الميزة شعوراً أو فهماً ، تصبح في اللحظة التي ندري بها ، ماضياً قد مضى .

ونحن لا نستطيع ان نتأمل إلا في الانطباعات ، وجلتسا المأثورة هي « فكر في الأمر » ، لكن ذاك الذي يعتبر ماضياً بالنسبة الى حياة الحيوانات الحسية ، هو « ماضي » وعابر بالنسبة إلى فهم الانسان المقيّد بقيود الكلمة .. وذاك الذي يحدث هو بداهة عابر ، لان الحدوث لا يُرد أو يُنقض ، ولكن كل نوع ذا مغزى هو ايضاً عابر زائل . ولنتقّف مصير العمود ابتداءً من هيكل الضريح المصري ، حيث كانت تنتظم فيه الاعمدة صفوفاً صفوفاً كي تدل على درب المسافر ، ومروراً بالاروقة « الدورية » ، حيث كان هيكل البناء يجمع بينها ، فالصرح العربي المبكر حيث كانت تعضد داخل الصرح ، الى واجهات أبنية عصر النهضة حيث كانت الاعمدة بمثابة عناصر لمجاهد لترتفع بالدعامة والاساس . وهكذا نرى أن المغزى القديم لا يعود ثانية أو يتكرر ، فالذي دخل ميدان الامتداد قد بدأ وانتهى فوراً . لذلك فإن هناك علاقة عميقة ، علاقة أحسن بها في وقت مبكر ، تربط بين الفراغ والموت . إن الانسان هو الكائن الوحيد الذي يعرف الموت ، أما غيره من الكائنات الأخرى فإنها تهتم وهي ذات وعي جيد ملتزم باللمحة التي هي

فيها حيث يجب ان تبدو اللحظة في نظرها خلوداً . وهذه الكائنات تحيا ، ولكن حياتها كحياة الاطفال في سنهم الاولى ، الاطفال الذين لا تزال المسيحية تعتبرهم حتى الآن « أبرياء » ، فهم لا يعرفون أي شيء عن الحياة ، وهم يموتون ويرون الموت دون أن يعرفوا بأي أمر عنه . لذلك فان الانسان ذا الوعي المكتمل في يقظته ، الانسان السديد ، الانسان الذي حرر عادة باللغة فهمه من الاتكال على البصر ، يمتلك (بالإضافة الى الاحساس) تصوراً عن الزوال ، أي ذاكرة عن الماضي كما هو ، وقناعة اختبارية بمجتمعه ، فنحن الزمان ، ولكننا نمتلك أيضاً صورة للتاريخ ، وفي هذه الصورة يرسم الموت ، وترسم الى جانبه الولادة ، ويبدو الموت والولادة أسجيتين مغلفتين بلغزين . أما بالنسبة الى كل الكائنات ما عدا الانسان ، فان الحياة تتابع مجراها دون ان تستثير في هذه الكائنات أي شك في حدود الحياة ، أي ان تلك الكائنات تعيش دون معرفة تمي واجبها ومعناها وديمومتها وهدفها ، ولهذا السبب فاننا نجد هذه الهوية العميقة وذات المفزى ، فيا نجد مراراً ، ان لحظة الحياة الباطنية في الطفل لها علاقة ما بالموت . فالطفل يدرك فجأة معنى جثته ، ويرى فيها شيئاً قد تحول كلياً الى مادة ، الى فراغ كامل ، وفي اللحظة ذاتها تشعر هذه الجثة بذاتها ككائن فرد في عالم ممتد .

ولقد قال « تولستوي » مرة :

« ان هناك خطوة واحدة تفصل بين الطفل البالغ من العمر خمس سنوات وبينني ، ولكن المسافة التي تفصل بين الطفل الوليد وبينني هي مسافة هائلة مرعبة . »

هنا ، وفي لحظات الوجود الحاسمة ، عندما يصبح الإنسان إنساناً ويدرك توحده المرعب فيما هو كوني « Universal » ، يلقي الرعب من العالم بالفتاع عن وجهه لأول مرة ، بوصفه الرعب الانساني الجوهرى من الموت ، ومن حد عالم النور والفراغ المتخشب الصارم . فجميع الأديان والأبحاث العميقة ، والفنون والفلسفة انطلقت من رعب الانسان من الموت ، وتربط جميع الرموز

المعظمى اشكال لغتها ، بنذهب الميت ، وتبدى هذه الاشكال في تدبر أمر الميت وفي ترتيب قبور الموتى .

ويبدأ الاسلوب المصري في هياكل أضرحة الفراعنة ، وينطلق الاسلوب الكلاسيكي بالزخرفة الهندسية للأواني التي يحفظ فيها رماد الموتى ، أما الاسلوب العربي فيبدأ بالمراديب والتوايت الحجرية ، وأخيراً ينطلق الاسلوب الغربي من الكاتدرائيات حيث يقوم الكاهن كل يوم بالمصادقة على تضحية المسيح بنفسه ، وتتبع الحساسية بكل صيفها من هذا الرعب البدائي ، فتحتل الصيغة الكلاسيكية في استمساكها بالحقاد الذي هجرته الحياة ، أما الصيغة الغربية فانها تتجلى في طقس المعمودية الذي يكتسب الحياة ويقهر الموت ، وأخيراً ترسم الصيغة الفاروسية في الندامة التي تؤهلها لتلقي جسد يسوع المسيح والخلود بواسطته . ونحن ما لم نمتلك الاهتمام اليقظ الدائم بالحياة التي لم تنضرب بعد ، فاننا نبقي مجردين من كل اهتمام بما مضى ، فالحيوان يمتلك مستقبلاً فقط ، أما الانسان فيعرف ماضياً أيضاً ، وبهذا توقظ كل حضارة جديدة بنظرة جديدة في العالم ، أي أنها توقظ نتيجة لمحة مفاجئة للموت بوصفه سر العالم المدرك . فلقد ولدت الروح الفاروسية لهذا الدين عندما انتشرت في اوروبيا الغربية الفكرة القائلة بان نهاية العالم قد أصبحت وشيكة دائية ، ولقد استنفر الرجل البدائي ، في نعو له العميق من الموت ، جميع قوى روحه كي ينفذ الى عالم الممتد ويُتلفسه بواسطة الحدود النهائية التي لا ترحم والمتوفرة دائماً لسببيته . فهذا العالم (عالم الممتد) هو مليء دائماً بقدرة مظلمة ، قادرة على كل شيء ، تهدده أبداً بوضع نهاية لوجوده . ولقد كان هذا الدفاع الحيوي الفعال يكمن عميقاً في وجوده اللاوعي ، ولكنه لما كان هذا الدفاع هو الحافز الاول الذي كشف للانسان البدائي ان النفس والعالم شيان منفصلان متعاديان ، لذلك فان هذا الحافز يعتبر مطلع السلوك الشخصي في الحياة ؛ وهكذا يبدأ شعور « الأنا » وشعور العالم بالعمل ، وكل حضارة ، في ظاهرها وباطنها ، في سلوكها وإنجازها هي في كاملها

تشديد على رغبة الانسان في صيره إنساناً ، ولذلك فإن كل ما يقاوم إحساساتنا فيها بعد ، ليس مجرد مقاومة او مجرد شيء أو مجرد انطباع ، كما هي الحال بالنسبة الى الحيوان والطفل ، بل إنما هو تمييز أيضاً . فالاشياء ليست مجرد أشياء يحتويها العالم المحيط بنا ، بل إنما هي أشياء لها معنى ومفهوم بوصفها ظاهرة في نظرتنا الى العالم . وهي ، في الأساس ، كانت تمتلك صلة بالإنسان ، ولكن الآن أصبح للإنسان صلة بها ^(١) ، ولقد أمتت تلك الاشياء شعارات لوجوده . (الانسان) وهكذا فإنه جوهر كل رمزية أصيلة (لا واعية وضرورية باطنياً) ينطلق من المعرفة بالموت حيث يحصر سر الفراغ القناع عن وجهه ، زد على ذلك أن كل الرمزيات تشتمل على نازع دفاعي ، وهذا النازع تعبير عن رهبة عميقة ، رهبة تعب عنها الكلفتان القديتان في مفهوميهما للاحترام والبغضاء ، كما وأن الشكل اللغوي لكلمة رهبة ينبثنا فوراً بالعداوة والاحترام .

إن كل شيء في مجرى الصير هو فان ، وليست الشعوب واللغات والاجناس والحضارات هي وحدها زائلة فانية ، فمقب بضعة قرون من يومنا هذا لن تكون هناك حضارة غربية ، ولن يكون هناك من الالمان والانكليز او الافرنسيين ، أكثر مما كان هناك من الرومان في عصر بوستليان . وهذا لا يعني أن تتسالي الأجيال البشرية قد فشل ، بل إنما يعني فشل الشكل الباطني لأمة قد صنعت من عدد من الأجيال إشارة واحدة مفردة لم يعد لها وجود . فالمدينة الرومانية مثلاً وهي أشد رموز الوجود الكلاسيكي قوة ومناعة ، كانت لها ، مع ذلك بوصفها شكلاً ، ديمومة لا تتجاوز بضعة قرون . ولكن الظاهرة البدائية للحضارة العظمى ستختفي في أحد الأيام أيضاً ، وسيختفي الانسان ، وسيختفي ما وراء الانسان من ظاهرات وجود نبات وحيوان على سطح هذا الكوكب ،

(١) لا شك ان القاري يدرك ما يعنيه شينغلر في قوله الاتف الذكر ، فهو يريد ان يقول ان الانسان كان في البداية يتفاعل معها أما الآن فأصبح يتفاعل ولأبدا .

وسيتخفي كمثل العالم بما فيه من مجموعات شمسية . إن كل الفنون فانية زائلة ، وليست الفنون البدائية فقط ، بل الفنون نفسها ، وفي أحد الأيام سيطوي القناء آخر فاصلة موسيقية كتبها موزارت ، وسيطمس الزوال آخر صورة رسمها مبراندت ، رغمًا من أنها قد يبقيان على قطعة من قماش ملون ، أو صفحة من نوتة موسيقية ، وذلك كله لأن العدم يكون آنذاك قد اقترب آخر اذن تسمع هذا اللحن ، والقناء قد أتى على آخر عين تملئ تلك الصورة . ان كل فكر وإيمان وعلم يموت حالما تخمد أنفاس الارواح التي كانت حقائقها في عوالمها « حقائق خالدة » وضرورية . وستموت أيضاً عوالم الكواكب التي بدت عوالم خاصة بعين خاصة ، عوالم خاصة بملء الفلك على ضفاف النيل والفترات ، وذلك لان عيننا تختلف عن أعين أولئك الفلكيين ، وعيننا أيضاً هي بدورها فانية . كل هذه هي اشياء نعرفها لكن الحيوان لا يعرفها ، وما لا يعرفه لا وجود له في العالم المختبر المحيط به . ولكن إذا ما زالت صورة الماضي ، فان الحنين الى إعطاء العابر معنى اعنى يزول أيضاً ، وهكذا واستناداً الى الكون الكبير الانساني المجرد ، نجعل من بيت الشعر الذي اقتبس مراراً شعاراً لنا ، وأعني به البيت القائل :

« كل ما هو ماضٍ هو مجرد رمز » .

ومن هنا نقاد ، دون أن نلاحظ ، لنعود إلى معضلة الفراغ ، مع ان هذه المعضلة تتخذ الآن شكلاً طرياً غضاً ومفاجئاً . والحق انه نتيجة لما اورده آنفاً يبدو أن هذه قابلة لأول مرة للحل ، او نقول بمزيد من التواضع ، قابلة للتصير عنها ، تماماً كما جعلنا فيما سبق معضلة الزمان بواسطة فكرة المصير أقرب الى الادراك والفهم . ففي لحظة استيقاظنا تبدو الحياة المتهومة الموجهة في الحياة الظاهرية كمنقح مختبر . فكل شيء يمتد بنفسه ، لكنه لم يصبح « فراغاً » بعد ، لم يصبح شيئاً ما قائماً بذاته ، بل انما هو امتداد ذات يتابع بحركته من التحرك هنا إلى التحرك هناك . زد على ذلك ان خبرة العالم ترتبط وثيق ارتباطاً بيوهر العمق ، وينظر اليها بالإضافة الى الطول والعرض

على أنها 'بعد ثالث' ، لكن هذا الثالث من العناصر ذات النظام المتشابه ، هو مضلل من مستهل ، وذلك لأن هذه العناصر داخل انطباعتنا عن العالم الفراغي ، هي عناصر غير متكافئة ، زد على ذلك أنها غير متجانسة . ولا شك أن الطول والعرض يشكلان اختصارياً وحدة ، وليس مجرد مجموع ، لكنهما (ونحن نتمتع استعمال الجملة التالية) مجرد شكل للتصديق والقبول ، وهما يمثلان الانطباع الحسي المجرد ، أما العمق فأنما هو ممثل للتمييز ، يمثل للطبيعة ، وبه يبدأ العالم .

إن هذا التمييز بين « البعد الثالث » وبين ما يطلق عليها بالبعدين الآخرين ، ونحن لسنا بحاجة إلى القول بأنهما غريبان غريبة كلية عن الرياضيات ، هو تمييز ملازم للتمارض القائم بين تصورات الحس وبين التأمل .

فالامتداد إلى العمق يحول تصورات الحس إلى تأمل ، والحق أن العمق هو البعد الأصل الأول بكل ما للأصالة من معنى ، ففيه ينشط الوعي اليقظ ، بينما يكون في « البعدين » الآخرين مستكيناً خامداً . وهو المحتوى الرمزي لنظام معين لحضارة معينة ، يُعبر عنها بواسطة هذا المنصر الجوهري الأصل غير القابل للتحليل (العمق) . واختبار العمق وما سأقوله بشكل مقدمة منطقية يرتكز إليها كل ما سيتبع) هو فعل ، له من الإكراه والضرورة ، ما له من الإبداع ، وبواسطته تحفظ الأنا عالمها ، أو بالأحرى تخضع لها . وتصور الأنا من دقة الانطباعات وحدة شكلية ، أي صورة سينائية ، وهذه الصورة حالما يسيطر عليها الفهم تخضع لمبدأ القفون والسببية ، وهي لذلك ووصفها تصميماً وضعت روح فرد ، عابرة فانية .

وبما لا شك فيه ، أن اختبار العمق ، هذا الامتداد ، الذي مهما نازعه العقل وخاصمه ، هو قادر على التزني بأشكال لا نهاية لها ، ولا شك أنه ينشط وفق مختلف الأساليب ، وليس اختلاف نشاطه فقط كاختلاف نشاطه في الإنسان المكتمل عن نشاطه في الطفل ، أو اختلافه في إنسان الطبيعة عن إنسان المدنية ، أو في الصيني عن الروماني ، بل إنما هو يختلف بين فرد

وفرد ، وذلك وفقاً لاختبار كل فرد للعالم ، وما إذا كان هذا الاختبار
 اختباراً تأملياً أم يقظاً ، نشيطاً أم وديعاً مسالماً . لقد ترجم كل قنآن الطبيعة
 بواسطة الخط أو النغم ، لكن كل فيزيائي (أعربياً كان أم يونانياً أم ألمانيا)
 قد شرّح الطبيعة إلى عناصر نهائية ، ولكن كيف جرى أن جميعهم لم يكتشفوا
 الشيء نفسه ؟ وجواباً على هذا السؤال أقول لأنه كان لكل واحد منهم الطبيعة
 الخاصة به ، وكان كل واحد منهم يؤمن (بسذاجة جاءت والحق بمثابة نجاة
 لفكرة عالمه ولنفسه بالذات) بأن جميع الأشخاص الآخرين يشاركونه
 في رأيه .

إن الطبيعة هي حيازة تتمسكها أكثر المضامين الشخصية ضغطاً وعصرًا ،
 والطبيعة هي وظيفة حضارة معينة .

- ٣ -

لقد اعتقد « كنت » بأنه قد بت في القضية الكبرى وهي ما إذا كانت
 عنصر البداية سابق الوجود ، أم أنه يُكتسب بالخبرة ، وذلك في نظريته
 المشهورة القائلة بأن الفراغ هو شكل الإدراك الحسي الذي يمكن وراء جميع
 الانطباعات عن العالم . ولكن « عالم » الطفل اللامكثرت ، وعالم الحلم أيضاً
 يمتلك دون ريب ، أيضاً هذا الشكل بطريقة متروكة غير واثقة ، وأن
 المعالجة المتوارة العملية التقنية لموضوع العالم المحيط بنا (هذه المعالجة المفروضة
 على الكائن الحر في تحركه والذي هو لا يشابه زنايق الحقل حيث عليه أن يتم
 بتدبر أمور عيشه وحياته) هي التي تجعل الامتداد الذاتي الحسي يتصلب
 ويتخشب ليحسب ثلوث الأبعاد العقلاني . وإن إنسان المدينة في الحضارة
 الناصجة ، هو وحده الذي يعيش حقاً في هذه البقعة الواضحة الساطعة ،
 وليس هناك إلا بالنسبة إلى فكره فراغ لا يمت من قريب أو بعيد بأية صلة

الى الحياة الحسية ، فراغ ميت وغريب غرابية مطلقة عن الزمان ، وهذا الفراغ لا يوجد في شكل مدرك بداهة ، بل انما يوجد في شكل مفهوم فهمًا عقليًا . وليس هناك من شك إطلاقاً أن الفراغ الذي أبصر به « كنت » في كل ما حوله وادركه يمثل ذلك اليقين غير المشروط وذلك عندما كان يحل لغز التاريخ فكرياً ، لم يكن يوجد في أي شيء مشابه لشكل صارم مدقق كهذا ، بالنسبة الى أسلافه من « الكرولتنجين » . إن عظمة كنت تقوم على فكرته في « جوهر البداهة » وليس على تطبيقه لهذه الفكرة . فلقد سبق لنا ان رأينا أن الزمان ليس شكلاً للادراك الحسي ، كما وأنه ليس بشكل لاي شيء آخر إطلاقاً ، وذلك لان الاشكال توجد داخل ميدان الممتد ، وليس لدينا أية إمكانية لتعريف الزمان سوى قولنا بأنه هو المفهوم الماكس لمفهوم الفراغ . ولكن هناك سؤالاً آخر : هل كلمة « الفراغ » هذه تقضي صحيحاً المحتوى الأصلي لما هو «مدرك بداهة ؟ ووراء كل هذا توجد الحقيقة البسيطة الصريحة القائلة بأن « شكل الادراك الحسي » يتبدل مع المسافة . فكل سلسلة جبال بعيدة تدرك كسطح مشهدي ، ولا يوجد هناك أي انسان يستطيع أن يزعم بأنه يرى القمر كحجم ، فالقمر بالنسبة الى العين هو مجرد سطح ، وهو لا يكتسب شكلاً فراغياً إلا عندما ينظر إليه بالتلسكوب ، وذلك حيناً تختصر المسافة بين الراصد والقمر اختصاراً مصطنعاً . فمن الواضح إذن أن شكل الادراك الحسي هو وظيفة المسافة . زد على ذلك اننا عندما نتأمل في أي شيء من الأشياء فاننا لا نتذكر تماماً الانطباعات التي حصلنا عليها في ذلك الوقت ، بل إننا « نعرض على انفسنا » صورة لفراغ محتفظة من تلك الانطباعات ، ولكن هذه الصورة قد نتخذها أو بالحرى حقاً نتخذها بالنسبة الى الواقعة الحية . لقد سمع كنت لنفسه بأن يضل ، إذ كان عليه بالتأكيد ألا يسمح لنفسه بأن يفرق بين اشكال الادراك الحسي وبين اشكال القياسات المنطقية ، وذلك لان قصوره للفراغ يضم في الاساس كلا النوعين من الاشكال .

وكا ان «كنت» قد شوه معضلة الزمان حينما دفع بها ليربطها بالحساب الذي أُسيء فهمه إساءة جوهرية ، ولذلك فانه عالج وفق هذه القاعدة نوعاً شبيهاً من الزمان الذي يقتصر الى صفة حياتية للاتجاه وهو لذلك مجرد مخطط فراغي ، كذلك فان كنت قد شوه معضلة للفراغ حينما ربطها الى الهندسة المألوفة .

وقد حدث ان اكتشف «غاوس» عقب بضع سنين من انجاز كنت لكتابه الرئيسي ، اولى النظريات الهندسية غير اليوقليدية. وقد عرضت هذه النظريات عرضاً لا يُعاب او يتنقد بالنسبة الى صحتها الخالدة حيث مكنتها من ان كتبت بان هناك انواعاً رياضية صارمة عديدة ذات امتداد مثلث الابعاد، وان جميع هذه الانواع هي حقيقة بالبداهة ، وأنه ليس بالامكان ان يُميز أي نوع منها بوصفه «الشكل» الاصيل «للاذراك الحسي» . والحق انه كان الخطأ شبيهاً لا يقتصر ان يُزعم في عصر يعيش فيه «أيلر ولاغرانج» بان الهندسة المدرسية الكلاسيكية (وهي الهندسة التي استأثرت ابدأ بفكر «كنت») تتوالد وتحيا من جديد في اشكال الطبيعة المحيطة بنا . ففي لحظات من مراقبة دقيقة قصيرة النظر جداً ، وفي حالات تكون فيها العلاقات التي هي موضوع البحث ، من القلة ما يكفي ، فمعتدئ تتفق أكيداً الانطباعات الحسية والقواعد الهندسية المألوفة ، ولكن ما تؤكد الفلسفة من وجود اتفاق صحيح بينها أو مضايقة بعضها بدقة على بعض ، هو أمر تعجز العين أو آلات القياس عن عرضه . فعلى كل من العين وآلات القياس ان تقصر عند حد معين من الدقة والصحة ، حد بالغ البعد أكيداً عن المركز الضروري الذي يخولنا ان نقرر مثلاً أية وحدة هندسية من الوحدات الهندسية اليوقليدية ، هي الهندسة التجريبية للفراغ . ففي المستويات الرقيقة والمسافات الشاسعة حيث تسيطر خبرة العمق على صورة الادراك الحسي سيطرة كاملة (مثلاً التأمل في 'منظر طبيعي كما هو في تعارضه والرسم) فان شكل الادراك الحسي يكون عندئذ متعارضاً متعارضاً اساسياً والرياضيات ، فلمعة واحدة نلقي بها على أي شارع

مستقيم تثبت لنا أن الخطوط المتوازية تلتقي في الافق ، فالمرئيات العربية في اللوحات الزيتية وغيرها من المرئيات الصينية التي تختلف عن تلك تماماً ، تستند معاً على هذه الواقعة ، زد على ذلك ان ارتباط هذه المرئيات بمشاكل الجندر لكل من رياضياتها الخاصة أمر لا يحيطه ظن أو فهم .

ان العمق الاختباري في نوع صيغة اللانهائي ، فرار زواغ يفلت من كل تعريف رقمي . فكامل الشعر اللغنائي والموسيقي ، وكل التصوير الزيتي من مصري وصيني وغربي ينكر في فرضياته أي تركيب رياضي صارم كما يحس به ويرى في الفراغ ، ويعود سبب فشل الفلاسفة المحدثين في ملاحظة هذا التعارض الى اقتدارهم الى أبسط مقدرة على فهم التصوير الزيتي . « فالأفق » الذي فيه وبواسطته تنوب جميع الصور البصرية في سطح نهائي ، هو شيء غير قابل لأي نوع من المعالجات الرياضية ، وكل مسحة من فرشاة فنان تلخص مزاعم الفلسفة التقليدية للمعرفة والمتطق . وكما ان الأجسام الرياضية مجردة من الحياة ، فكذلك ليس « للابعاد الثلاثة » حدود طبيعية ، ولكن عندما يتشابك هذا الموضوع والمحمول (Proposition) مع سطح وعمق الانطباع المختبر ، فان الخطأ « الاستمولوجي » يقود الى خطأ أصلي آخر ، واعني بهذا الخطأ ، القول بأن الامتداد المدرك هو أيضاً دون ما حدود ، بالرغم من ان رؤيتنا حقاً لا تحيط إلا بالقطعة المضاءة من الفراغ ، وتوقف عند حد ضوئي لتلك البرهة المينة التي قد تكون أجلاذ (جمع جلد) كوكب او مجرد الهواء الجوي (Atmosphere) النثير . فكامل العالم المنظور هو مجموع المقاوومات الضوئية ، وذلك طالما أن الرؤية تعتمد على وجود ضوء « مشع » او معكوس . ولقد توقف الاغريق عند هذا القول الآنف الذكر ، أما الفضل كل الفضل في اكتشاف فكرة تقول بوجود كون لا متناه للفراغ ، فراغ يضم أنظمة نجمية لا نهاية لعددتها وذات مسافات لا تبلغها كل الامكانات البصرية ، فان هذه الفكرة جاءت ابداعاً لرؤيا باطنية ، رؤيا غير قابلة لكل انواع التحقق بواسطة العين ، وحتى التحقق كفكرة ، وهي غريبة عن

أشخاص كل الحضارات المختلفة ، ولا يمكن هؤلاء مها اختلفت أجناسهم
ونباينت حضاراتهم ان يدفعوا بها الى التحقق .

- ٤ -

إذن فلقد كان نتاج اكتشاف « غاوس » ، هذا الاكتشاف الذي بدل
مجرى الرياضيات الحديثة تبديلاً كاملاً ، يتمثل في تقريره القائل بأن هناك
تراكيب عديدة متساوية في صحتها للامتداد المثلث الابعاد . أما اذا كان
على أحدهم ان يتساءل فيقول أي من هذه التراكيب ينطبق على الادراك
الواقعي ، فان مثل هذا السؤال يكشف عن ان السائل لا يفهم أبسط أمور
المشكلة . فالرياضيات أشثنا أم أبينا تستخدم الصور المنظورة والمشاهد
كعلامات فعالة ، وتشتغل نفسها بالمناهج التي هي متحررة كامل التحرر من
الحياة والزمان والمسافة ، وتهتم بموالم شكل لارقام مجردة حيث تكون
صحتها (لا أساسها الواقعي) معدومة الزمان وشبيهة بكل شيء آخر مما
هو « معروف » ومعروف بواسطة المنطق السبيي ، لكنه غير مختبر .

وهذا اصبح الفرق بين طريقة الوجدان وبين لغة الشكل الرياضي صريحاً
واضحاً كما رفض سر الصيرورة الفراغية .

ولما كانت الصيرورة هي أساس الصير ، الذي هو التاريخ الحي المتتالي
للطبيعة المكتمة الميتة ، والمصير الخاضع للقانون السبيي ولما اقم على قواعد
سببية ، لذلك فان الاتجاه هو ايضاً أصل الامتداد .

ان سر الحياة الذي يحقق ذاته ، والذي نلامسه (نلامس معناه - المترجم)
بكلمة الزمان يشكل أساس ذلك الشيء الذي عندما يُنجز ، يُفهم (أو
بالأحرى يشير الى شعور باطني داخلنا) بكلمة فراغ . ان كل امتداد واقعي
قد انجز داخل وبواسطة خبرة عمق ، وان ما كان يُشار اليه في الأصل

بكلية زمان هو تماماً عملية الامتداد ، وهذه العملية تبدأ اول ما تبدأ حساً (وخاصة بصرياً) وتصبح بعدئذ فقط فكراً يفوس في العمق والمسافة مثلاً الخطوة من شبه الانطباع عن أصفر الديدان المائية الى الانطباع عن الصورة الكونية الكبيرة المنتظمة بما فيها من حركات واضحة غامضة . فنحن نشعر (والشعور هو الذي يشكل حالة الدراية بما كل ما هو محيط بنا) باننا داخل امتداد يحيط بنا ، ونحن لسنا بحاجة إلا الى اتباع هذا الانطباع الأصل عما نشاهده في العالم ، كي ندرك ان هناك بالواقع ، بعداً حقيقياً واحداً فقط للفراغ ، وهذا البعد هو الاتجاه المنطلق من نفس الفرد خارجاً ضمن المسافة « الـ هناك » ، والمستقبل ، وان المنهاج التجريدي للابعاد الثلاثة هو عرض ميكانيكي وليس حقيقة من حقائق الحياة . فبواسطة خبرة العمق يمتد الإحساس ضمن العالم . ولقد سبق لنا ان رأينا ان التوجيه الموجود داخل الحياة يحمل طابع غير القابل لعكس مجراه ، وهناك شيء ما من طابع الزمان هذا داخل نزعتنا الفريزية الى الاحساس بالعمق الموجود داخل عالم ذي اتجاه واحد وحيد ايضاً ، مثلاً ، من داخل انفسنا الى الخارج ، وليس أبداً من الاق الى داخل (١) انفسنا .

وقد رتببت الحركة الجسائية للرجل والحيوان وفق هذا المفهوم . فنحن نتحرك قدماً الى الأمام ، نحو المستقبل ، ونحن لا نقارب فقط بكل خطوة نخطوها من أهدافنا بل انما نقارب ايضاً من شيخوختنا ، ونحس بان كل نظرة نلقي بها الى الوراء ، هي لمحة نلمح بها شيئاً ما قد أصبح ماضياً ، شيئاً قد أمسى تاريخياً . واذا كان باستطاعتنا ان نصف المدرك (ما نفهم) ، وأعني به السببية ، بانها مصير يصبح متخسباً ، فمئذئذ باستطاعتنا ايضاً ان نصف بالمثل العمق الفراغي بانه زمان يصبح متخسباً . ان ذاك الشيء الذي لا يحس به فقط الانسان بل الحيوان ايضاً ، ويحسه ناشطاً فيما حوله كمصير ويدركه

(١) هذا القول الوارد اعلاه يشكل إحدى نقاط التمازج الاساسية بين شينغلر والفلسفة المادية ، وخاصة الفلسفة المادية الديالكتيكية .
- المترجم -

بواسطة اللمس والنظر والسمع والشم كحركة ، اقول ان ذاك الشيء يتخشب
 عند إيمان النظر فيه ويصبح سبيياً . فنحن نشعر بإقتراب الربيع ، ونشعر
 مقدماً كيف تمتد مناظر الربيع حولنا ، لكننا نعرف أيضاً بان الأرض كما
 تتحرك في الفضاء ، تدور ، وان ديمومة الربيع تتشكل من تسعين دورة
 كهذه ، او يوم . ان الزمان بلد الفراغ ، لكن الفراغ يمت الزمان . ولو ان
 « كنت » كان أكثر دقة واحكاماً في تحديد نظرياته ، لقال ان الزمان هو
 شكل الادراك ، وان الفراغ هو شكل المدرك ، وعندئذ فان الترابط بين
 هذين كان لا شك سيكشف عن سره « لكنك » ان التطبيق والرياضي او
 الفيزيائي ، لا يعرف في لحظات الفكر المركز إلا الصير ، (الذي قد فصل
 عن حادثة مفردة بواسطة التأمل والتأمل فقط فيه) ولا يعرف الا الفراغ
 المنهارجي الحقيقي (هذا للفراغ الذي لكل شيء فيه ملكة ذات ديمومة قابلة
 للتعبير الرياضي عنها) لكن هذا الواقع وحده هو الذي يدلنا على كيفية نحو
 الفراغ وتطوره المتتاليين ، فنحن عندما نحملق في المسافة بجواسنا يطفو الفراغ
 حولنا ، لكننا عندما نذعر ، فان العين البقطة ترى فراغاً متخشباً صلباً .
 ان الفراغ ، ومبدأ كامل وجوده هو ، خارج نطاق الزمان ومنفصل عنه
 وعن الحياة . ففيه تكن الديمومة ، وهي جزء من زمان اخمصل وإاد ،
 بوصفها ملكة معروفة للأشياء . ونحن بما أننا نعرف انفسنا أيضاً باننا كائنات
 في الفراغ ، نعرف بان لنا ديمومة وحداً ، وبهذين ينذرانا عقربا الساعة
 بصورة متواصلة مستمرة . لكن الفراغ المتخشب هو عابر أيضاً ، (وهو
 يحتفي من عالمنا المحيط بنا ذي الالوان المتعددة والواسعة الانتشار ، وذلك
 عند اول فترة من راحة واسترخاء تعقب التركيز الفكري) وهكذا فانه
 اشارة ورمز من اعظم الرموز ، واشدها جبروتاً واقواها جوهرأ ، إذ انه
 رمز الى الحياة نفسها . وذلك لان الادراك القسري المكثف الكامل للفراغ ،
 هذا الادراك الذي يسيطر على الوعي بقوة حادثة مبدئية (تحدث في آن
 واحد واستيقاظ الحياة الباطنية) هو الذي يحدد الخط الفاصل بين الطفل

وبين الرجل . فالذي يقتدر اليه الطفل هو الخبرة الرمزية بالعمق ، فهو يتطلع الى القمر ، ويحس ببعده ، لكنه مع ذلك لا يعرف بمدى أي معنى في العالم الأبعد ، وهو شبه بالإنسان البدائي الذي يعمه ' في « كوتنيوم » من الاحاسيس الحائلة .

ومن البديهي ان لا يخاو الطفل من الخبرة بالمتد شريطة ان يكون من ابسط الانواع ، لكنه يخاو من ادراك للعالم ، فهو يحس بالمسافة ، لكن المسافة لا تكون تتحدث الى نفسه بعد . ومع يقظة النفس يكتسب الاتجاه ايضاً في البدء تعبيراً حياً عنه (فالتعبير للكلابيكي يتمثل في التثبيت الدائم بالحاضر القريب واطراح البعيد والمستقبل جانباً ، والفاوستي في طاقة الانجساة التي كرسست نظرها للتطلع فقط الى أبعد الآفاق ، والصيني في تجوال طليق بين هنا وهناك ، وأمام وخلف ، مع أنه أخيراً يمتزج بهده والمصري في زحف ثابت القدم على درب وضع قدميه عليه . وهكذا فان فكرة المصير تتجلى في كل خط من خطوط الحياة . وبواسطة هذه الفكرة فقط نصبح أبناء حضارة معينة خاصة ، حضارة يربط بين أبنائها شعور مشترك بالعالم ، وشكل مشترك للعالم مشتق من هذا الشعور . وتوحد هوية عميقة بقظة النفس وخروجها الى الوجود الصريح ، وتعميدها باسم الحضارة ، وبين إدراكها المفاجيء للمسافة والزمان وولادة عالمها الخارجي على يد رمز الامتداد ، وهذا الرمز يكون ويبقى فيما بعد الرمز الاولي لتلك الحياة ، وهو الذي يكشف عن طرازها المعين . وعن شكلها التاريخي الذي تحقق داخله إمكاناتها الباطنية تحققاً مطرداً ويستتق الرمز المعين للامتداد من التوجيه المعين ، وهو مثلاً بالنسبة الى النظرية الكلأسيكية الى العالم ، القريب والحدود تحديداً صارماً والمستقل بذاته . أما النظرية الغربية فتتري فيه الفراغ المثلث الابعاد اللا متناهي في اتساعه وعمقه ، أما النظرية العربية فهي ترى في العالم مفارقة وكفناً . وهكذا ترى ممضلة فلسفية قديمة تنتهي الى لا شيء . فهذا الشكل الاولي للعالم هو شكل فطري بقدر ما هو ملك أصيل لنفس تلك الحضارة التي تعبر عنها حياتنا ككل ، كما

وأنة يكتسب بقدر ما تصادق كل نفس فردية لنفسها على ذلك العمل الابداعي
وبقدر ما يتفتح في ذاتها رمز العمق الذي هو قضاء وجودها وقدره ، وذلك
كما يتفتح جناح الفراشة ويتشران .

إن أول إدراك للعمق هو عمل من أعمال الولادة ، أي إنه التثمة الروحية
لما هو جسدي ، ففيه تولد الحضارة من أحشاء مناظر وطنها الطبيعية ، كما
وتكرر كل نفس من نفوس أبنائها هذه العمل وهذا هو الذي أسماه افلاطون
- بربطه بالعقيدة الهيلينية المبكرة - « Anamnesis » والذاكرة الاولى ذاكرة
الوجود الاول . إن محدودية شكل العالم الذي يتكون في كل نفس هي في
فجر اكتمالها ، يكتسب معناه من الصيرورة . « فكنت » المنهاجي بماله من
مفهوم لشكل البدنية ، كان لا شك سيبدأ بترجمة هذه الاحجية بالذات بواسطة
نتيجة ميتة ، بدلاً من أن يسلك اليها طريقاً حياً .

ومن الآن فصاعداً فاننا سنعتبر نوع الامتداد بوصفه الرمز الاول لحضارة
من الحضارات ، ومنه سنستنتج ونستخلص كامل شكل لغة واقته ، ونستدل
على سياقه في تضادها وسياها كل حضارة من الحضارات الأخرى ، وحتى اكثر
من كل ذلك سنستخلص كامل افتقار الانسان البدائي تقريباً الى معرفة سياه
ما يحيط به من عالم . ومن الآن فصاعداً ترتفع تراجم العمق الى أعمال ، إلى
تعايير اشتقاقية داخل الانجازات ، الى تحول الواقعة ، تحولاً لا يتوخى فقط
خدمة ضرورات الحياة (كما هي الحال بالنسبة الى الحيوانات) بل انما يخدم
فوق كل شيء في إبداع صورة من شتى انواع العناصر الامتدادية (المادي
منها والخط واللون والنغم والحركة) صورة كثيراً ما تنبث من جديد
انبعاثاً له من القوة ما يسحر ، تنبث بعد قرون ضائعة في صورة عالم حضارة
أخرى ، كي تطلع تلك الصورة الاشخاص الجدد على الطريقة التي كان رساموها
يفهمون العالم وفقها .

لكن الرمز الاول لا يحقق ذاته ، بل إنما هو فاشط بواسطة حسن كل
إنسان بالشكل ، وحسن كل بيئة وعمر ومرحلة ، وهو الذي يملئ اسلوب كل

تعبير للحياة ، وهو ملازم لشكل الدولة ، وللأشكال الدينية والحرفية والمذهبية ، وللمثل العليا الأخلاقية ، ولأشكال الرسم الزيتي والموسيقى والشعر ، ولكل التصورات الجوهرية للعلوم ، غير أن هذه الأشكال جميعاً لا تعرضه (أي أن الرمز الأولي ليس من معطياتها) . ونتيجة لذلك فإنه غير قابل للعرض بواسطة الكلمات ، لأن اللغة والكلمات هي نفسها رموز اشتقاقية ، وكل رمز على حدة يتحدث عنه (الرمز الأولي) لكنه يتحدث عنه فقط إلى الشعور الباطني لا إلى الإدراك أو الفهم . ولذلك فنحن عندما نقول ، كما وسنقول منذ الآن فصاعداً ، بأن الرمز الأولي للنفس الكلاسيكية هو ما هو مادي وجسم فرد ، وبأن الرمز الأولي للنفس الغريبة هو الفراغ المجرد اللامتناهي ، يصعب من المتوجب علينا أن نضيف إلى قولنا هذا التحفظات القائلة بأن النظريات والمفاهيم لا تستطيع أبداً أن تعرض اللامُدرك ، وهكذا فإن أقصى ما يستطيع جرس الكلمات أن يفعله هو أنه قد يتمكن من إيقاف شعور هام خطير .

لقد كان الفراغ اللامتناهي هو المثل الأعلى الذي تجاهد النفس الغريبة لبوغه ، وأن تراه يتجسد فوراً أمام نظرها في العالم المحيط بها ، ولهذا فإن هذا هو السبب الذي يجعل نظريات الفراغ التي لا يحصيها العدد ، والتي تخضعت عنها القرون الأخيرة ، كذلك (قبل وفوق كل النتائج الظاهرة) فحوى عميقاً كأعراض (Symptoms) لشعور بالعالم . فإلى أي حد يمكن الامتداد اللا محدود وراء كل الأشياء الموضوعة ؟ والحق أنه لا يوجد تقريباً أي سؤال آخر لاقى من الامعان والتفكير العميق والتدبير ما لاقاه السؤال الآنف الذكر ، حتى أنه يبدو لنا تقريباً كأن سؤالات كل عالم آخر كان يدور حول العضلة الواحدة ، عضلة طبيعة الفراغ . أو ليست هذه حالتنا أيضاً؟ فكيف إذن لم يستثر إحجام كامل العالم الكلاسيكي عن صرف أية كلمة عنه إحجاماً كلياً ، أية ملاحظة ، زد على ذلك أن العالم الكلاسيكي لم يكن في الواقع يملك حتى الكلمة التي يمكن بواسطتها تلخيص هذه العضلة تلخيصاً دقيقاً صحيحاً؟

لماذا لم يأت الفلاسفة العظام ما قبل سقراط على ذكره ابداً ؟ فهل تناضوا في علمهم عن ذاك السؤال الذي يبدو لنا نحن معضة كل المضلات ؟ ألا يتوجب علينا أن نرى ونذكر بأن الاجوبة على اسئلتنا تلك تكن في سكوتهم وصمتهم وكيف يحدث وفقاً لاعمق ما لنا من شعور بأن « العالم » هو ليس سوى عالم الفراغ ذاك ، والذي هو الابن الحقيقي لخبرتتنا بالعمق ، والذي تؤيد الانظمة النجمية الثابتة فيه فراغيته العظمى وتثبتها ؟ فهل كان من المستطاع أن يفهم عالم هذا شكله ومفهومه ، ويُدرك من مفكر كلفكر الكلاسيكي ؟ وزبدة القول ، اننا نكتشف فجأة ان « المعضة الخالدة » التي ألمَّ بها « كنت » باسم الانسانية إلهاً ذا عاطفة هي نفسها رمزية ، هي معضة غريبة صرفة ، ومعضة لا تلتأ ولا تمانحها أذهان الحضارات الأخرى .

إذن فما هو ذاك الشيء الذي كان يعتبره الانسان الكلاسيكي ، هذا الانسان الذي لا تقل قوة بصيرته بالعالم المحيط به نفوذاً عن بصيرتنا ، المعضة الاولى لكل كينونة ؟ لقد كانت المعضة الأولى (apxn) ، أي الأصل المادي ، وأساس كل الاشياء المُدركة ادراكاً حسياً ونحن اذا ما وعينا مضمون هذا القول فعندئذٍ سنقارب من مغزى الحقيقة ، لا حقيقة الفراغ ، بل إنما الحقيقة التي جعلت بضرورة المصير معضة الفراغ معضة غريبة ، ومعضة موقوفة فقط على النفس الغريبة . إن هذه الفراغية بالذات والتي هي اصفى وأصدق عنصر في نظرتنا الى الكون ، والتي تمتص نفسها وتلد أحشاؤها جوهر كل الاشياء ، هي الفراغية ذاتها التي ترفضها وتردها الانسانية الكلاسيكية (التي لا تعرف كلمة تعبر بها عنها ولذلك فانها لا تمتلك فكرة عن الفراغ) بإجماع الآراء بوصفها أنها (أي الفراغية) اللا موجود ، بينما هي ليست باللا موجود . ولا اعتقد بأنه بالإمكان المبالغة في هذا النفي ، فكامل عاطفة النفس الكلاسيكية تتركز في داخل عمل الاخراج هذا الصادر عن نفي للرمزية ، هذه الرمزية التي لا تستطيع ان تحبس النفس الكلاسيكية بانها واقعية ، والتي لا تستطيع بواسطتها (الرمزية) أن تعبر عن وجودها الخاص . وهنا يحايننا فجأة عالم

ذو لون مختلف ، يحاينا التمثال الكلاسيكي ^(١) بلاجسيانتيته ، (فهو كله تركيب و سطوح معبرة وهو مجرد من كل باعث خفي منها كان نوعه) يحتوي على كل ما تمثله الواقعة للعين الكلاسيكية ويحتوي عليه دون أن يترك أية فضلة منه . فهو (التمثال) المادي المحدد بعدد المدرك والحاضر القوري . وهذه الرغبة تستنزف مميزات هذا النوع من الامتداد . فالعالم الكلاسيكي ، اي الكون الكلاسيكي المؤلف من مجموعة حسنة الانتظام من كل ما هو قريب وقابل للنظر تماماً ، كون قد اكتمل في قبة للسهاء ، هذه القبة الزرقاء المجسدة ، وليس هناك أي شيء أكثر من هذا الكون .

فالحاجة التي نحس بها باطناً الى التفكير بان الفراغ هو وراء كما هو أمام هذه القوقعة ، كانت حاجة يفتقر اليها الشعور الكلاسيكي بالعالم افتقاراً كلياً . ولقد اشتغل الفكر بالرواقين الى حد جعلهم يبالغون حتى ملكات الاشياء وعلاقاتها بوصفها « أحجاماً » .

فبالنسبة مثلاً الى « كريستوس » كانت حتى الروح الإلهية حجماً ، وكان ديمقريط ، يرى ان النظر (البصر) ينشأ عن نفوذ ذرات الاشياء المتظورة الى العين .

وان الدولة هي جسم قد صنع من جميع أجسام المواطنين فيها ، والقانون لا يعرف الا أجساد الاشخاص والاشياء المادية والشعور يحدد آخر وأنبأ تعبیر عنه في الهيكل الحجمي للمعد الكلاسيكي فلقد أخفي داخله الخالي من النوافذ بمنابة وحذر ، وذلك بواسطة انتظام من أعمدة ، ولكن من الصعب على المرء ان يجد خارجه خطأ مستقيماً حقيقياً واحداً فلكل خطوة من درجات مدى ضيق يتجه خارجاً ، وكل درجة تلتصق لسياً بالأخرى ، زد على ذلك ان رواقه و سطح قننه وجوانبه ، كل هذه هي جميعاً منعنية ، ولكل عمود انتفاخ خفيف ، ولا يقتصب أي عمود منها انتصاباً ذا زاوية

(١) لاحظ : استعملت كلمة لاجسيانتيه ، ولم استعمل كلمة لاجسية ، وذلك لأن شبنغلر كما لا شك يدرك القاريه يريد أن يقول بأن التمثال الكلاسيكي مجرد من الحياة — المترجم —

قائمة ، كما ان الابعاد الفاصلة بين كل عمود وآخر ابعاد ليست متساوية . لكن الانتفاخ والانحناء والمسافة تتبدل من زوايا ومراكز الجوانب تبديلاً ذا نسب محسوبة ببنائية وحذر ، وهكذا فان كامل الحجم قد اعطي شيئاً ما يتأرجح غامضاً حول المركز . أضف الى ذلك ان المنحنيات وتقوساتها هي من الجمال الى حد يجعلها مستعصية على العين ، ولا يستطيع المرء ان يعرفها الا « احساساً » ، ولكن هذه الوسائل ذاتها هي التي تستأصل الاتجاه الى العمق . فبينما يخلق الاسلوب المعاري القوطي ويسمو ، ويعوم الأسلوب الايوني ويعلمو ، ويشمخ داخل الكاتدرائية عالياً كما تشمخ اشجار الغابة الفطرية البكر يضطجع المبدع الكلاسيكي ويجلس بهدوء ملوكي . وهذه الاشياء هي ايضاً صحيحة وذلك فيما يتعلق بالآلة الفلاوسية والآلة الايولونية ، وكذلك فيما يتعلق ايضاً بالنظريات الاساسية لكل فيزياء منها . فتقابل مبادئ المركز والمادي والشكل مبادئ الحركة المتوترة والقوة (لاحظ القوة لا الطاقة) والكتلة . وقد عرفنا الكتلة بانها النسبة الدائمة بين القوة والعجلة (السرعة) ، الذين يُصنَعُ كلاهما أخيراً في العناصر للفراغية الصرفة لكل من القدرة والشدة .

وقد استوجب اسلوب ادراكنا للواقعة هذا ، بالضرورة ان تصبح الموسيقى الآلية التي وضعها اربابها العظام في القرن الثامن عشر ، اقول ان تصبح بالضرورة فنا رئيسياً عظيماً (master art) ، وذلك لانها الفن الوحيد من الفنون الأخرى الذي يرتبط عالم شكله ارتباطاً باطنياً بالرؤيا التأملية في الفراغ المجرد . وهي خلافاً للتأثيل المنصوبة في المعابد والاسواق الكلاسيكية بمفاتها ميادين لاجمعية (لاحظ الفرق بين اللاجمعية واللاجمانية ، اوردناه آنفاً - المترجم) من النغم وفواصل النغم وبحوره . فالجوقة تلتفخ وتتفجرو وتحسر ، فهي ترمز المسافات والاضواء والظلال والعواصف والضيوم المناسبة وومضات البرق ، وألواناً مصيرت ألواناً أثرية (الاثير) الوانا مترفعة متسامية ، ولننكر فقط بالموسيقى الآلية لكل من غلوك وبيتهوفن .

نحن نجد القانون الصارم (الذي انجزه ستاميتز عام ١٧٤٠ تقريباً) لحركة

السونات ذات العناصر الاربعة والتي تبدأ تكاسلها في رباعيات يتتوقفن
وسيمفونياته المتأخرة (الأخيرة - المترجم) .

وأخيراً يحجر نفسه هذا القانون في عالم نغم موسيقى «تريستان» هذا العالم
المتوحد واللامتناهي كلياً في صفه ، تحريراً كملاً من كل قابلية ارضية لادراكه ،
أقول إننا نجد هذا القانون « معاصراً » في مفهومنا لمعنى المعاصرة الذي سبق
لنا فسرناه لقانون بوليكليتوس الذي سنه هذا النحات العظيم في كتابه
والذي حدد بموجبه القواعد الصارمة لتركيب الجسد الانساني ، والذي دام ساري
المفعول حتى ما بعد ليسبوس . ان شعور النفس الاولي هذا بالخلص المخلخل ...
في اللانهائي ، شعورها بالتححرر من كل ثقل مادي ، هذا الشعور الذي توقظه
فينا دائماً موسيقانا في أسمى اللحظات التي تمر بنا ، يطلق ايضاً مراح طاقة
العمق التي تحتجزها النفس الفاروسية ، بينا ان أثر الانجاز الفني الكلاسيكي هو
أثر يربط بيقيد ويحدد ، ويسوّم من حسن الجسد ، ويُعيد العين من البعيد الى
القريب الخامد الهاديء المشبع بالجمال .

- ٥ -

إنذ فإن كل حضارة عظمى قد وصلت (حصلت) الى لغة مصرية لشعورها
بالمالم ، وهذه اللغة لا يفهمها إلا ذاك الشخص الذي ينتمي نفسه الى تلك
الحضارة . وربما أنه باستطاعتنا أن نقرأ قليلاً في النفس الكلاسيكية ، وذلك
لان شكل لغتها هو للشكل الماكس تماماً لشكل لغة النفس الغربية . أما
الى أي حد قد نجحنا أو هل بمقدورنا أن ننجح إطلاقاً في قراءة النفس
الكلاسيكية ، فان هذا السؤال هو الذي يشكل بالضرورة نقطة الانطلاق
لكل ما هنالك من نقد ^(١) ويتمخض عنه عصر النهضة والانبيات ، وهو

(١) لا شك ان شنتغل يريد ان يقول ان عصر النهضة والانبيات قد اكتمل وتحقق ولذلك
كتب كتابه هذا الذي قنا بترجمته ، وهو كما يدرك القاريء يرى ان النفس الفاروسية وهي النفس
للميزة للحضارة الغربية قد بدأت تنطلق قفالة ابتداء من عصر النهضة - المترجم -

والحق لسؤال بالغ الصعوبة . ولكن إذا ما قيل لنا بأنه من المحتمل (والحق أنه لغامرة مشكوك في نتائجها أن نتأمل في تمييز كائن غريب عنا الى ذلك الحد) ان الهنود ادركوا ارقاماً لم تكن تلك بالنسبة الى افكارنا قيمة او حجماً أو نسبة ، ارقاماً أصبحت فقط ايجابية أو سلبية ، وأمت وحدات صغيرة أو ضخمة وذلك وفق ما قرره منزلتها عندنا علينا ان نقر ونعترف بأنه من المستحيل علينا أن نعاود اختبار العنصر الروحي الذي يكن وراء هذا النوع من الرقم اختباراً دقيقاً صحيحاً . فالرقم ٣ هو بالنسبة لنا دائماً شيء ما أكان هذا الرقم ايجابياً أم سلبياً ، أما بالنسبة الى اليونان فكان هذا الرقم دائماً حجماً ايجابياً غير مشروط في ايجابيته ، إذ كان دائماً ٣ + ، ولكنه بالنسبة الى الهنود فانما يشير الى امكانية لا وجود لها ، امكانية لا تنطبق عليها حتى كلمة « شيء ما » خارج الوجود والملاوجود اللذين هما كلاهما ملكتان تحققتا لامكانية بهما .

وهكذا فان ٣ + ، ٣ - ، $\frac{1}{3}$ هي وقائع انبعائية من مرتبة ثلوية تكن

في الجوهر الغامض للرقم (٣) وعلى شكل مستور كلياً عن أعيننا . لذلك فان هذه الارقام بحاجة الى تفسير يرمية لتدركها كأرقام صريحة وغنية عن البيان وكشعارات مثالية لشكل عالم كامل قائم بذاته ، أما الارقام الهندية فهي بالنسبة لنا ارقام غامضة مبهمة غموض النارفاة البرهية . ولما كانت هذه الارقام كالنارفاة تقع ما وراء الحياة والموت ، وما وراء النوم واليقظة وما وراء الماطفة في حنوها وحنانها وتبليدها ، ومع هذا كله فإنها واقعية على شكل ما ، لذلك تعصا الكلمات للتعبير عنها عصياً كلياً . ان هذه الروح وحدها (الهندية) هي القادرة على ان تبرا المفهوم العظيم للاشئية بوصفه رقماً حقيقياً هو الصفر (٠) ، ومع أن هذا الصفر هو صفر هندي يرى في الوجود واللاموجود دالتين خارجيتين متساويتين . لقد قام المفكرون العرب في أشد مراحل حضارتهم بنصوحاً (وكان من بين هؤلاء عقول من ارفع طراز كالفارابي وقابوسوس^(١))

(١) قابوس بن شمعير Alkabi رابع أمراء بني زياد في العراق السجعي وطبرستان كل عالماً فلكياً وخطاطاً بارعاً . توفي عام ١٠٢٢ ، له رسائل بالعربية والفارسية . - المترجم -

ابن وشمجير) أقول قام العرب حين مناقشتهم وعماجتهم . لانطولوجيا (علم الكائنات وحقيقتها - المترجم) ارسطوطاليس بالبرهنة على أن حجباً كهذا (الصفري) لم يتخذ بالضرورة لنفسه فراغاً من أجل وجوده ، وقد استنتج العرب جوهر هذا الفراغ (وهو النوع العربي للامتداد) من بميزة كينونة الانسان في أحد المنازل ^(١) . ولكن هذا لا يبرهن على انهم كلوا غططين في حق ارسطوطاليس و « كنت » ، أو ان تفكيرهم كان مشوشاً مرتبكاً (كما نصف حالاً نحن به كل ما لا يقبل به ذهننا) ، بل انما يدل على ان الروح العربية قد امتلكت مراتب عالم تختلف عن مراتب عالمنا . فلربما كان باستطاعتهم ان يدحضوا نظريات « كنت » او ربما كان باستطاعة « كنت » ان يدحض نظرياتهم ، وكان بقدر كل من العرب ومن « كنت » ان يدحض الواحد منهما نظريات الآخر بدعاء البرهان ذاته ، وكان كل من المتجادلين سيبقى مقتنعاً بوجهات نظره الخاصة .

وعندما نتكلم نحن اليوم عن الفراغ ، فاننا جميعاً تفكر تقريباً وفق الطراز نفسه ، تماماً كما نستعمل جميعاً اللغات ذاتها ، واثارات الكلمة ذاتها ، وذلك بغض النظر عما اذا كان تفكيرنا يدور حول الفراغ الرياضي أو الفراغ الفيزيائي ، أو فراغ التصوير الزيتي ، او فراغ الواقعة ، وذلك بالرغم من ان كل التفلسف الذي يُعَصِّرُ (وهو ملازم) على احلال هوية فهم محل قرابة شعور بالفحوى كهذه ، هو تفلسف يجب أن يبقى مشكوكاً في أمره نوعاً ما . ولكن لا يستطيع أي إغريقي أو مصري أو صيني ان يختبر من تلك الاحاسيس الخاصة بنا (الفراغات بكل انواعها السابقة الذكر - المترجم) ولا يستطيع اي انجاز في او منهاج فكري أن ينقل اليه بوضوح ما يعنيه « الفراغ » في نظرها . ومرة ثانية اقول ان المفاهيم الاولى التي برزت في نفس الاغريقي المختلفة تماماً عن نفسنا ، مفاهيم الأصل $\alpha, \rho \chi \nu$ والمادة $\psi \nu$ ، والشكل $\mu \rho \nu$ تشتمل على كمل محتوى عالمه (الاغريقي) . لكن عالم

(١) جمع مثولة (آحاد ، عشرات ... الخ ...)

الاغريقي هذا عالم يختلف في تركيبه عن عالمنا . فهو غريب علينا وبعيد بعداً شامعاً عنا . ونحن باستطاعتنا ان نأخذ تلك الكلمات الاغريقية ونترجمها الى كلماتنا الخاصة الى « الأصل » و « المادة » و « الشكل » لكن ترجمتنا هذه هي تقليد صرف ، وهي جهد ضعيف وامن كي تنفذ بواسطته الى عالم شعور تبقى فيه أجمل المناصر وأعمقها ، وبالرغم من كل مجهود نبذله ، بكاء خرساء ، فثقل هذا الأمر شبيه بمن يحاول ان يستمض عن ثنائيل معبد « بارتنون »^(١) رباعية وثرية او ان يسكب إله فولتير في تمثال برونزي .

إن آثار الفكر والحياة ووعي العالم العظمى ، هي آثار وفيرة مختلفة ، وفرة ملامح الاشخاص الاقرايين واختلافها ، وتوجد من وجهات النظر هذه ، كما توجد من وجهات النظر تلك فوارق بين الاجناس والشعوب ، والناس لا يعمون هذه الفوارق ، كما وانهم يحولون ما اذا كان « الأحمر » و « الأصفر » يعنيان او لا يعنيان الشيء نفسه للآخرين ، ما يعنياه لهم . والحق انب العنصر الرمزي المشترك للغة هو الذي يقضي بصورة خاصة الوهم القائل بان هناك دستوراً من جنس واحد للحياة الانسانية الباطنية ، وان هناك شكل عالم ينطبق على الجميع . وفي هذه الناحية فان حال المفكرين العظام حضارة او أخرى هي تماماً كحال المصابين بماء الالوان ، فكل واحد من عمي الالوان هؤلاء لا يدري بواقع حاله ، لذلك تراه يقابل أخطاء غيره بالابتسام .

والآن أحدد الاستنتاجات فاقول : أن هناك وفرة من الرموز ، وهي خيرة العمق التي بواسطتها يصير العالم ، وبواسطتها أيضاً يد الإدراك بنفسه الى العالم . ومغزى هذه الوفرة هو مغزى النفس التي تنتمي إليها وإليها فقط ، وهي تختلف في اليقظة عما هي في الحلم ، وفي التلقي والقبول عما هي في التأمل والامعان ، اختلافاً بين الشباب وبين الشيخوخة ، بين المدني وبين القروي ، بين الرجل وبين المرأة . وهي (وفرة الرموز) تحقق لكل

(١) « بارتنون » معبد « دوري » مشهور في أثينا شيد في القرن الخامس قبل المسيح للالهة العدواه أثينه .
- المترجم -

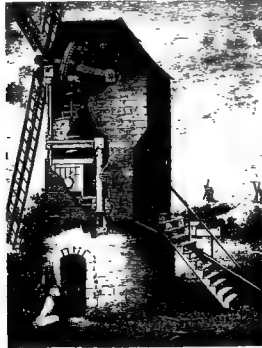
حضارة إمكانية الشكل ، هذا الشكل الذي يتركز إليه وجود تلك الحضارة ، وهي تقوم بهذا العمل مدفوعة بضرورة عميقة . إن جميع الكلمات الجوهرية ككلماتنا : الكتلة ، الجوهرة ، المادي ، الشيء ، الجسم ، (الحجم) الامتداد (وحشد من كلمات نظام مشابه في السنة حضارة أخرى) هي شعارات الزامية قررها المصير وهي التي تستدعي باسم الحضارة الإفرادية من الفيض اللامتناهي من إمكانات العالم ، تلك الامكانيات التي هي وحدها خطيرة وذات مغزى ، ولذلك فهي ضرورية لها . وليس أي واحد من هذه الامكانيات قابلاً للنقل الى حضارة أخرى على الصورة الدقيقة ذاتها والشكل الذي عاشته حضارته واختبرته وعرفته .

كما وأنه لا تتكرر أية كلمة من هذه الكلمات . إن اختيار الرمز الأولي في لحظة يقظة نفس الحضارة لتصبح وعياً لذاتها على تربتها الخاصة (وهذه اللحظة تحتوي كذلك بالنسبة الى من يستطيع ان يقرأ تاريخ العالم على شيء من نازلة وكرالة) أقول إن اختيار الرمز هو الذي يثبت في كل شيء ويقرره . فلما كانت الحضارة هي مجموع ما تعبر عنه كلمة « الصير » ، وكانت قابلة للادراك بواسطة الإشارات والانجازات ، ولما كان جسدها العابر عرضة للقانون والرقم والسببية :

ولما كانت الدراما التاريخية هي صورة داخل كامل صورة تاريخ العالم : ولما كانت الحضارة هي مجموع الشعارات العظمى للحياة والشعور والفهم ، لذلك فهذه هي اللغة (الحضارة - المترجم) التي تستطيع بواسطتها إحدى النفوس أن تجتهد عياً تعانیه ، تكابده وتقاسيه .

زد على ذلك أن الكون الكبير هو أيضاً ملكة ، لنفس ، ونحن لا نستطيع ابدأ أن نعرف حاله ونفس فرد آخر . فان ذلك الذي يشتمل عليه الفراغ « اللامتناهي » هذا الفراغ الذي « يتجاوز كل فهم » والذي هو الترجمة الخلاقة لخبرة العمق الخاصة بنا والموقوفة علينا نحن أبناء الغرب

(وهو النوع من الامتداد الذي كان عدماً في نظر الاغريق ، والذي هو الكون في نظرنا) ، أقول إن ذلك هو الذي يصبح عالمنا بلون لم تعرفه النفوس الكلاسيكية والهندية والمصرية . فهناك نفس تصغي الى الخبرة بالعالم وفق Flat major ^(١) وأخرى وفق F minor ^(٢) ، وغيرها تدركه بالروح اليوقليدية ، ورابعة تفهمه في الموسيقى الكونفورتية ، وخامسة تعرفه بالروح الميوسية . وتوجد هناك ابتداء من الفراغ الاشد تحليلاً وتجريداً ، وابتداء ايضاً من النارفا الى حقيقة أثينا الجسيمة ، توجد سلسلة من الرموز الاولى يستطيع كل رمز منها أن يشكل من نفسه عالماً كاملاً . وكما أن فكرة العالم البابلي أو العالم الهندي ، كانت بعيدة ومراوغة وغريبة عن شعوب خمس او ست حضارات اعقبتها كذلك ايضاً فان العالم الغربي سيكون غير قابل للادراك بالنسبة الى شعوب الحضارات التي لم تولد بعد .



(١) ، (٢) هما سلان موسيقيان .

الفصل السادس

الكون الكبير

٢

النفوس الايولونية والفاوستية والمجوسية

- ١ -

إننا منذ الآن فصاعداً سـنـخص نفس الحضارة الكلاسيكية التي اختارت الحجم الإفرادى الحاضر المحسوس نموذجاً مثالياً للمتمد ، (بالأمم الذي أشاعه عنها نيتشه) أي النفس الايولونية . ولدينا كضد لهذه للنفس النفس الفايوستية التي اختارت الفراغ اللاحدود رمزاً أولياً لها ، والتي اتخذت من الحضارة الغربية ، هذه الحضارة التي ولدت بولاية الطراز الرومانسكي^(١) في القرن العاشر وفي السهل المتمد بين نهري « الإلبه » و « التاج » ، وازدهرت بعدئذٍ الازدهار الذي شاهدناه فيما مضى . وكلمة أخرى لدينا

(١) الرومانسك : طراز مهاري هو ، يسط بين الطرازين الروماني والقوطي .

- الترجمة -

الآن التمثال المادي الذي يمثل النفس الابولونية ، وفن الفوغيه (Fugue) الذي يمثل النفس الفاروسية وتمثل المجازات النفس الابولونية في عالم السكون (القوى المتوازنة) الميكانيكي وفي المذاهب الحسية لإلهة جبل الاولمب ، وفي دول المدن الافرادية السياسية لبلاد اليونان ، وفي هلاك اوديب ، وفي رمز العصر التناسلي . أما المجازات للنفس الفاروسية فانما تتمثل في ديناميكيات غاليلو ، وفي الداعمات الكاثوليكية والبروتستنتية ، في السلالات الملكية « الباروكية » العظمى ، بما كان لها من دبلوماسية مجلس وزراء ، ومصير الملك لير ، فياتريس مثال دانتي الاعلى للمادونا حتى آخر سطر من سطور الجزء الثاني من فاروس . فالتصوير الزيتي الذي يُعرف بالحجم الافرايدي بتحديد حدود شكله هو تصوير صادر عن نفس أبولونية ، أما التصوير الذي يشكل فراغا بواسطة الضوء والظل فانما هو تصوير صادر عن نفس فاروسية (وهذا هو الفرق بين التصوير المظلم ذي الفيه لبوليجنطوس وبين تصوير رمبراندت . فالوجود الابولوني هو ذاك الذي يصف الاغريقي « آناه » (Ego) بالجسد (Soma) ، وهو وجود يفترق الى كل فكرة عن التطور الباطني ، ولذلك فهو فقر الى كل تاريخ حقيقي في باطنه وظاهره ، أما الفاروسية فهو وجود يقوده وهي عميق واستبطان للآنا (Ego) وحضارة شخصية ثابتة القدم راسخة المزم تشهد في المذكرات والتأملات والبحران في الماضي وفي المتأخر والضمير . ونشأت في عهد اوغسطس في البلاد الواقعة بين نهر النيل ونهر الفرات وبين البحر الاسود وجنوب الجزيرة العربية النفس الجوسية (وهي نفس بعيدة منزلة لكنها قادرة على الحديث البنا بواسطة اشكال مستعارة ومتبناة وموروثة) أقول النفس الجوسية للحضارة العربية يحبرها (Algebre) ويعلم فلكها والجنها (Alchemy)^(١) لاحظ لم يقل كيمياء - المترجم) ويفسفساها ونقوشها العربية وانظمة الخلافة وفي اصرارها

(١) يلاحظ أن Alchemy هي علم كان يستهدف تركيب الادوية الطبية وتحويل المواد الرخيصة الى مواد ثمينة ، كتحويل التلك مثلا الى ذهب الخ ... - المترجم -

المقدسة وفي أسفارها (الكتب) الدينية من فارسية ويهودية ومسيحية ، وفي ديانتها المانية^(١) (نسبة الى مان) وما بعد الكلاسيكية .

ان الفراغ (ونحن نتحدث الان وفق المصطلح الفارسي) هو شيء ما روحي 'يميز' تميزاً صارماً بينه وبين الحاضر الآتي المحسوس والذي لا يمكن للغة الابولونية ان تعبر عنه او تمثله ، أكانت هذه اللغة لغة اغريقية ام لاتينية . زد على ذلك ان تمثيل الفنون الابولونية عن الفراغ هذا التمثيل الذي ابدعته لنفسها هو تمثيل أيضاً يتساوى في غرابته عن تمثيل فنوننا . فالقوس البالغ الصغر للهيكل الكلاسيكي المبكر هو لاشيئية خرساء مظلمة ، وهو في الاساس تركيب 'صنع' من مواد قابلة للعطب ، وهو غلاف للحظة الآتية ، وذلك خلافاً لـ (Vault) القبة المجرسية ، وقبة اضحية المعبد الفروطي زد على ذلك أن صفوف الأعمدة الكلاسيكية المتراسة في تقاربها بعضاً من بعض ترى العين على كل حال أن هذا الحجم لا يملك باطناً . ولم يسبق لأية حضارة أخرى أن أكدت على الاساس الثابت القدم وركيزة العمود الراسخة كما أكدت الحضارة الكلاسيكية . فلقد كان العمود « الدوري » يخترق الارض ويعنق عميقاً فيها ، وكان مصممو الابنية الدورية يفكرون بها دائماً ابتداء من الاسفل فالاعلى (بينما كانت أبلية عصر النهضة تخلق طافية فوق أسسها .) أضف الى ذلك أن جميع مدارس النحت الكلاسيكي كانت ترى في تثبيت أشخاص تماثيلها مشكلتها الرئيسية ، لهذا نرى في الانجازات المتبدلة والمهجورة لقدمها ان التأكيد على الساقين كان تأكيداً غير متساوٍ او متناقض ، فالقدم وتتركز على كامل 'خفها' ، فإذا ما تدلى منها الثوب تدلياً عمودياً مباشراً ، كفوا يعمدون الى حصر جزء من هذب الثوب كي تظهر القدم مرتكزة واقفة . ولا يفرعن عن البال ان التضريس الكلاسيكي هو تضريس محدد الحجم على السطح

(١) المانية (Manichean) نسبة الى الفارسي « مان » (٢١٦ - ٢٧٦ ؟) وكانت تعاليمه مزيجاً من الثنائية الزرادشتية وعقيدة الخلاص المسيحية . وكلت يرى ان روح الانسان انبثقت من ملكة النور وانها تنازل لتتجر من ملكة الظلام - المترجم -

المستوي محدباً دقيقاً ، كما وان هناك فواصل لا عمق لها بين الاحجام ، بينما أننا اذا ما أمعنا النظر في أحد المناظر الطبيعية التي رسمها كلود لورين نراه انه مخالف تماماً لاي منظر آخر رسمه أي رسام كلاسيكي ، فهذا المنظر هو ليس غير فراغ ، وكل جزء من جزئياته قد رسم كي يصبح معواناً للصورة حيث تملك جميع الأجسام داخلها معنى لوحياً وذلك بوصفها مجرد حاملات للضوء والظل ، أما غاية هذا اللاتجسيد للعالم الموضوع في خدمة الفراغ فهي الانطبوعية . ولما كانت النفس الفاعلية قد اعطيت هذا الشعور بالعالم ، لذلك فانها وصلت بالضرورة في ربيعها الى مشكلة هندسية معيارية ، وقد اتخذت هذه المشكلة مركز ثقلها في انشاء العقود الفراغية ، لكندرائياتها وسقيفات الأماكـن الديناميكية في عمقها والمخصصة للحقوقات فيها . وهذه الأخيرة عبرت عن خبرتها بالعمق ، لكن هذه الخبرة كانت تربط ايضاً ، وذلك خلافاً للتعبير الجوسي النخروبي عن الفراغ ، بمنصر الارتفاع والسـمو الى الكون العريض الفسح . فالسقيف الجوسي أجهـا على شكل قبة او عقد أو سقف (جلون) أفقي ، فانما يغطي الداخل ويساره . ولقد ابدع سترزوغوفسكي حينما وصف الفكرة الهندسية المعمارية التي ينيت بموجبها كاتدرائية آجيبا صوفيا فقال انها جهاد غوطي قلب رأساً على عقب تحت غلاف خارجي مفلق . ومن جهة أخرى نرى قبة كاتدرائية فلورنسا تتوج الجسم القوطي الطويل لعمام ١٣٦٧ ، ونفس نشوء هذه النزعة ذاتها في خطط «برامتي» لكاتدرائية القديس بطرس ، وتطورها الى تلك القبة الشائعة البديمة الصميمة والمتفوقة والتي بلغ بها ميكلاجيلو الكمال في تلك القبة التي تطفو مشرقة عالية فوق العقد الفسح .

وتعارض النفس الكلاسيكية هذا الحس بالفراغ برمز المحيط « الدوري » الحاضن للصحم ، هذا الرمز الذي هو بكامله حتمي وقابل للادراك بلحظة واحدة .

إذن فالنفس الكلاسيكية تبدأ بالنبد والاقلاع والانكار . فلقد كان

بمتناول يدها منذ زمن فن تصويري تجاوز مرحلة نضوجه تقريباً ، لكن لم يكن بمقدور هذا الفن أن يصبح تعبيراً عن نفس قتيبة لذلك يبدو الاسلوب الهندسي « الدوري » المبكر والحشن الضيق ، وفي ابعثنا الناقص البربري ، أقول يبدو هذا الاسلوب ابتداءً من عام ١١٠٠ قبل المسيح متعارضاً واسلوب العصر البرونزي . فلم تشهد خلال قرون ثلاثة ، هذه القرون التي تنطبق على عصرنا الفوطي ، أي أثر الهندسة المعمارية ، ولم يبق لطراز الهيكل الدوري والاتروسكي قائمة إلا في عام ٦٥٠ قبل المسيح تقريباً ، وهذا العصر هو عصر معاصر « لعصر انتقال ميكلانجيلو الى الفن الباروكي » .

إن كل فن « مبكر » هو فن ديني ، وإن هذا النفي الرمزي الكلاسيكي لا يقل عن التأكيد المصري والفوطي في تدبئه . ففكرة إحراق الموتى تنطبق على الطقوس المذهبية ولكنها لا تنطبق على اشتراخ مذهب . فالدين الكلاسيكي المبكر الذي يختبئ ، عن انظارنا وراء أسماء مهينة كـ « كلثاس^(١) » و « ثيرسياس^(٢) » و « اورفيوس^(٣) » هو دين لا يملك طوقاً له سوى ما تبقى له من فكرة هندسية معمارية بعد أن تطرح منها الهندسة المعمارية مثلاً التتخم أو النطاق المقدس . وهكذا فإن خطط العبادة الأساسي هو المساحة الاطروكية المقدسة التي يحددها الكاهن بحدود لا يستطيع أي إنسان أن يتجاوزها ، ويخصص لها مدخلاً مناسباً يقع على جهتها الشرقية . وكان الكلاسيكيون يعينون أماكن العبادة حيث يتوجب عليهم إداء فروضها ، أو حيث يكون ممثل سلطة الدولة ، أو ممثل مجلس الشيوخ ، أو الجيش قد اتخذ مقراً له .

وكانت ديمومة هذه الأماكن مرتبطة باستعمالها ، فإذا ما هجرها الناس بطل سحرها . ولم تستطع النفس الكلاسيكية أن تسيطر على ذاتها إلا قرابة

(١) كلن أبولو جاءت على ذكره الالبانه في حديثها عن الجيش البركاني المحاصر لطروادة .

(٢) عراف من أهالي طيبة اعطته الإلهة اثينا معرفة أحداث المستقبل ولغة الطيور .

(٣) أشهر موسيقي التاريخ القديم وهناك ديانة تعرف باسمه .

عام ٧٠٠ قبل المسيح ، كي تمثل هذا الاشياء الهندسي المعماري في شكل محسوس لحجم مُشاد . وقد برهن الشعور اليوقليدي في المدى الطويل على أنه أقوى من النفور الروحي المجرد من الديمومة .

أما الهندسة المعمارية للفلاوسية فانها خلافاً لتلك تبدأ على نطاق واسع وفي وقت واحد تقريباً ويده هياج التدين الجديد (الاصلاح « الكلاسيكي » عام ١٠٠٠) وتحرك فكر جديد (الجدل حول سر العشاء الرباني الذي دار بين بيرينيجار ولاقبرانك عام ١٠٥٠) .

ثم تخطو الهندسة المعمارية الفلاوسية لتصبح مخططات لمقعد جبار ، وكان كثيراً ما يحدث ، كما كانت حال شبيير ، أن الطاقة بأكملها لم يكن عددها كافياً ليملاُ رحاب الكتدرائية ، كما وبدا ايضاً في الكثير من الاحيان انه من المستحيل انجاز المخطط الهندسي للكتدرائية . زد على ذلك ان اللغة الشعبية لهذه الهندسة المعمارية ، هي لغة القصاصد ايضاً . ومهما بدا من انعدام اوجه الشبه بين الترنم المسيحي لاهل الجنوب وبين «الاداس» ، لاهل الشمال الذين كانوا لا يزالون وثنيين ، فان الترنم المسيحي والاداس : متشابهات في علمي عروضهما وصرفيهما واعرابيهما وتصويريهما وذلك في لا نهائية الفراغ المفهومة ضمناً . فلتتبرأ الـ *Dies Irae* والـ *Völupia* التي هي أقدم من الاولى معاً فانك عندئذ تحس بأن كلا منهما يجيش بالارادة الصلبة كاساس ذاتها ، هذه الارادة التي تجاهد لتتغلب على كل ما هو منظور . وليس هناك من تنظم (شعر) تصويره الخيال مشعاً بضخامات الفراغ والمسافة كما هو التنظيم الشبلي القديم فلتستمع الى هذا القول :

الى التسامع نصير - ايضاً الى أبعد المدى

أزواج وزوجات - خلقوا في العالم

لكن كلاً - يبقى معاً

أنا وسيفورده .

ان النظم الهومييري للسداسي الأوتاد هو كحفيف الأوراق الناعم في شمس الظهيرة ، انه نظم المادة ، بينما ان بحر النظم الفاوستي هو مشابه للطاقة الكامنة في صور عالم الفيزياء الحديثة ، وهو يخلق كبعضاً وتوتراً في الهواء للأعمدود ، ويشير زوابع ليلية غائبة تلف فوق اعلى الذرى وتعصف فوق اسمى القمم . وفي تعريفها المتراقص قذوب كل الكلمات والاشياء ، فهي لغة الديناميكيات وليست لغة علم السكون (لغة القوى المتوازية) . وهذا الشيء نفسه ينطبق ايضاً على النظم الخطير لـ Media Vita in morte Samus . ففي هذه تباشير ألوان وامبراندت وموسيقى بيتوهفن الجوقية ، وهنا 'يُحَس' بالعزلة بوصفها موطناً للنفس الفاوستية . فما هي فالاهلا^(١) ؟ هذه المجهولت من النشائر الألمانية في عصور هجراتها ، وحتى المجهولة في العصر 'المورفينجي' ومع ذلك أدركتها النفس الفاوستية الوليدة ، ولا شك أنها أدركتها ادراكاً متأزراً بالوثنية الكلاسيكية وبالانطباعات العربية المسيحية عن الكتابات القديمة والمقدسة ، ومتأزراً بالآثار والفسيفساء 'والميناتور' (صور صغيرة منقوشة على العاج أو المعدن) والمبادة والطقوس والمذاهب لجميع هذه الحضارات السابقة ، التي بلغت حياة جديدة في كل النقاط . ومع هذا فان هذه فالاهلا هي شيء ما يقع وراء كل الوقائع المحسوسة ، ويطفو فوق الاصقاع الفاوستية الثنائية المظلمة . أما جبل الاولم فانه راسخ في موطنه على التربة الاغريقية ، وجنة الآباء الاغريقين هي تلك الحديقة السحرية التي تقع في مكان ما في الكون ، لكن فالاهلا غير موجودة في أي مكان ، فهي ضائعة في للأعمدود لذلك فانها تبدو بألحتها غير المتناغمة وابطالها الرمز الاسمي للتوحد والعزلة . فسيفريد وبارزيفال وترستان وعملت وفارست هم أشد ابطال كل الحضارات عزلة وتوحداً . ولتقرأ البعث المجيب للحياة الباطنية لبارسيفال ولولرام ، فانك تجد نفسه تحتلج بالحنين الى الغابات وبالرحمة والحنو

(١) قاعة الإله اودين التي كان يستقبل فيها ارواح الابطال الذين خروا صرعى في المعارك .

- للترجم -

الفاوضين وبالحس الذي لا يوصف بالهجر (وهذه الأمور جميعها فاوستية وفاوستية فقط) . وكل واحد منا يعرفها . ونحن نحس بالدافع لها يعود يتكرر بكل عمق وغوصه في مشهد عيد الفصح في الجزء الاول من فاوست :
« انه حين مجرد غير قابل للوصف هو ذلك الذي دفع بي للتجوال في الحقول والغابات وفي ضباب من دمع سخين غزير شمعت بعالم يستيقظ ويعيش من أجلي » .

ان هذه الخبرة بالعالم لا يعرف بها وعنبا أي شيء أي من الناس الابولونيين او الموحسين أو الرسل . فندوة شعر ولغرام ، وذاك المشهد العجيب مشهد صباح الجمعة الحزينة ، وذلك عندما يقابل البطل ، هذا البطل المختلف وإلهه ونفسه معاً ، « غاوان » النبيل ثم يعزم على إداء فريضة الحج الى تيرينسنت ، أقول ان كل ما ذكرت آنفاً يقودنا الى صميم الدين الفاوستي وقلبه . فهنا يستطيع المرء ان يحس بغموض سر العشاء الرباني الذي يربط المشترك فيه (العشاء الرباني) برقة صوفية ، أي بكنيسة هي التي تستطيع وحدها ان تهب الهناء ومنتهى القبطة والسعادة . فالمرء يستطيع ان يحس في خرافة الكأس^(١) المقدسة ، او القصعة المقدسة . وفرسانها بالضرورة الباطنية للكليلة الالمانية الشمالية . فهنا توجد خلافاً للضحايا الكلاسيكية التي تقدم الى الالهة أفراداً وفي هياكل متفرقة ، ضحية واحدة لا تلتهي أبداً ، ضحية تتكرر التضحية بها في كل مكان وفي كل يوم . هذه هي الفكرة الفاوستية للمرحلة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر ، وهي مرحلة « الاداء » والتي رمز اليها من قبل المبشرون الانجلوسكسون كـ « وفريد » لكنها لم تنضج إلا بعدئذ ، وما الكاتدرائية بمذبحها العالي المشتمل على الاعجوبة المتجزئة سوى تعبير عنها منحوت في حجر .

ان وفرة الأحجام المتفرقة التي تمثل الكون بالنسبة الى النفس الكلاسيكية

(١) هي الكأس ، او القصعة التي استخدمها السيد المسيح حين تناول وتلامذته على جبل الزيتون العشاء الأخير معهم . - المرجع -

تستلزم هيكل لكل الالهة (Pantheon) ، ومن هذا نشأ القول بتعدد الالهة (Polytheism) . ان حجم العالم الواحد ، أدرك هذا الحجم بوصفه كهفاً أم مغارة ، أم أدرك بوصفه فراغاً يتطلب إلهاً واحداً ، أكان مجموعياً أم مسيحياً غريباً . فمن الممكن ان تمثل الالهة أثينا او الإله أبولو بواسطة تمثال ، لكنه قد انضح ويتضح لشعورنا بان لاهوت الإصلاح اللغيني ولاهوتات الحركة المناهضة للإصلاح ، لا يمكن ان يتمثلا إلا بواسطة عاصفة « فوغيه » الارغن وفي تطور الترنيمه المهيبة وفي المقداس . وهكذا نشأ خرافتنا ابتداءً من وفرة الاشخاص في « الإدا » وفي اساطير القديسين المعاصرة ، وانتهاءً « بغوثيه » وتكمل ذاتها وتكمل بوصفها خرافة تتعارض تماماً راسخاً وخرافة الكلاسيكية ، فهي (أي خرافتنا) تقوم من جهة بسحق الإلهي الذي تطور فبلغ ذروته في الامبراطورية الكلاسيكية المبكرة إذ أمسى مجموعات مستحيلة من الديانات واللواحيات ، اقول بسحق الإلهي سمحاً متواصلاً ، وتقوم من جهة أخرى بعملية اختزال وتبسيط هذه العملية التي قادتنا الى لاهوت ^(١) القرن الثامن عشر (Deism) .

لقد ازدادت الكهانة الجوسية بلائكتها وقديسها واشخاص ثالوثها اصفراراً على اصفرار وتضاءل وجودها أكثر فأكثر في ميدان الشكل الغربي الحداد غير المنتظم وذلك بالرغم من كامل دعم السلطة الكنسية لها . ولقد اختفى حتى الشيطان نفسه (هذا الحجم العظيم في الدراما الغوطية العالمية) من بين إمكانات الشعور الفاوستي بالعالم دون أن يشعر باختفائه أحد . ومع أن لوتر ^(٢) كان لا يزال باستطاعته أن يقذف الشيطان بالدواء ، إلا أن اللاهوتيين البروتستانتين الحائرين المشوشين قد مروا به منذ طويل زمن

(١) يعني شينغل بهذا اللاهوت ، الاعتقاد بالله وحده وانكار الرحي والانظمة الدينية .

(٢) يشير شينغل بهذا الى تلك الرواية التي تروي عن لوتر ويقول أن الشيطان طعم لوتر في إحدى المرات وهو جالس الى مكتبه فما كان من لوتر إلا أن قنفه بالدواء .

- المترجم -

صامتين ، وذلك لان توحيد النفس الفاروسية لا يوافق أبداً على ثنائية القوى في العالم . فانه وحده هو كل شيء . ولم يمد هذا التدين في القرن السابع عشر تقريباً قابلاً للتصوير التصويري عنه ، لذلك جامت الموسيقى الجوقية بمثابة الشكل الأوحده والاخير للفته ، وبإستطاعتنا أن نقول بان الايمان الكاثوليكي بالنسبة الى الايمان البروتستنتي ، هو بمثابة القطعة المذبذبة بالنسبة الى الترنيمه . لكن حتى آلهة الجرمان وأبطالهم هم أيضاً محاطون بهذا الاتساع اللامحدود الرافض وتلك الكتابة الفامضة المظلمة ، وهي لذلك قد جرفت بها الموسيقى والليل ، لأن النهار يمطي حدوداً بصرية ولهذا فانه يشكل اشياء حجية ، أما الليل فانه يتأصل الحجم ويطرحه جانباً ، بيدنا أن النهار يتأصل النفس وينكرها ، فأبولو وأثينا لا يملكان نفسية ، وعلى قمة الاولمب يوجد الضوء الخالد مشعاً ، ضوء اليوم الجنوبي الشفاف ، أما الساعة المحببة لأبولو فهي ساعة الظلمة ، وذلك عندما يكون الإله « بان » Pan يغط في نومه . لكن فالاهلا لا ضوء لها او فيها ، ونحن نستطيع أن نحس حتى في « الإدا » ينتصف الليل العميق حينما يدرس فاوست ويكشد ذهنه ، انتصاف الليل الذي نقشه مبراندت على الممدن ، وهو منتصف الليل الذي يتصم الران نغم بيتهوفن . فليس لوروتان او بلدور أو فرياً حجم يوقليدي . ونحن نستطيع أن نقول عن هذه الالهة ما نقوله عن الالهة الهندية الفيدية ، أي انها لا تحشد في صور محفورة أو في أي شبه لها منها كان شكله . واستحالة رسمها او تحت تماثيل لها بدل على الاعتراف الضمني بان الفراغ الخالد ، وليست النسخة الجسدية التي تتحد بمتوالم وتدنسم وتنكرهم ، هي الرمز الأسمى . وهذا الدافع العميق الذي آثار العواصف الاسلامية والبيزنطية التي عصفت بالتأثيل والصور الدينية وسحقها سحقاً عنيفاً (وبلاحظ أن كلا من العواصف البيزنطية والاسلامية هبت في القرن السابع) ، هو الدافع أيضاً لحركتنا في الشمال

(١) هو Pan إله قطان الماشية والمراعي عند اليونان .

البروتستنتي والمشابهة لتينك الحركتين شيئاً قريباً .

ألم يكن إبداع تحليل ديكارت الفراغي المناهض لبوقليد عاصفة مسحت
التأثيل والصور اللحنية .

إن الهندسة الكلاسيكية تعالج عالم رقم النهار ، أما النظرية الوظيفية
فهي رياضيات الليل الأصيلة .

- ٢ -

ان ما عبرت عنه النفس الغربية بواسطة ثروتها الغريبة في وفرة وسائلها
(كالكلمات والانغام والالوان والمناظر التصويرية والمناهج الفلسفية وأساطيرها
ورحابة كاتدرائياتها القوطية ودستور وظائفها) هذه الوسائل التي هي مظاهر
شموورها بالعالم ، قد عبرت عنه ايضا النفس المصرية القديمة (التي كانت بعيدة
عن كل طموح الى العلوم النظرية والاداب) تعبيراً خاصاً بواسطة لغة الحجر ، فهي
بدلاً من أن تعتمد الى استعمال مراوغات الكلمة لتدور بها حول شكل امتدادها
حول « فراغها » وحول زمانها ، تقوم بإرساء رمزيها العظيمين في مناظر النيل
واصقاعه بكل هدوء وسكينة . فالحجر هو السّمار العظيم للصير اللّازماني ،
ففيه يبدو الفراغ والموت مرتبطين به . ويقول « باخ اوفن » في سيرته
الشخصية : ان الناس قد شيدوا للموتى قبل أن يشيدوا للأحياء ، ومع أن
تركيباً خشبياً مربع المطبق قد أعطي للأحياء ، تركيب لا يعيش سوى بوهة
من الزمان ، إلا أن إرواء الموتى كان أبداً يطالب بحجر الارض الصلب مادة
يبنى منها بيتاً ومزلاً : فأقدم للذاهب يرتبط بالحجر الذي يدل على مكان
الدفن ، ويرتبط اقدم أبنية المعابد بتركيب الجذث . ولقد خلق الرمز نفسه
في القبور ، فما يفكر ويحس به ويصلى له بجانب القبر هو شيء ما لا يمكن
للكلمة أن تعبر عنه ، بل انما يشار إليه فقط بواسطة دلالة الرمز الذي يرمز

الى هجوع القبر الذي لا يتبدل او يتغير . فالموتى قد كفوا عن الكسح والجهاد ولم يعودوا بل انما أصبحوا فراغاً فقط ، فراغاً باقياً (اذا كانت حقاً باقياً) لكنه لا ينضج نحو مستقبل ما ، ولذلك فهو حجر ، الحجر المقم الثابت الذي يعكس صورة الموتى داخل وعي الأحياء اليقظ .

ان النفس الفأوسية تبحث عن الخلود وتقرقه أن يتبع نهاية الجسد ، والخلود هو في نظرها نوع من زواج يشدها الى الفراغ اللامتناهي ، لذلك فانها تزدح من الحجر حجمه ، جسده ، في منهاجها الغوطي الوخاز (وتماصر كما تلاحظ تسلسل الموسيقى الكنسية) حتى لا يبقى منه أي شيء منظوراً ما عدا العمق وطاقة الارتقاء لهذا الامتداد الذاتي . اما النفس الابولونية فانما كانت تفضل إحراق موتها ، وتفضل إبادتهم ، ولهذا كانت تنفر من البناء الحجري طيلة المرحلة المبكرة من مراحل حضارتها . لكن النفس المصرية كانت ترى ذاتها تسير في درب حياة خط لها تخطيطاً صلباً عنيذاً لا يلين كي يفضي بها في النهاية لتتف أمام قضاة الموتى ، (كتاب الموتى الفقرة ١٢٥) وهذه كانت فكرة المصير المصرية . فالوجود المصري هو وجود ذاك المسافر الذي يتبع (يتجه - المترجم) اتجاهاً واحداً لا يتبدل ، زد على ذلك أن كامل شكل لفة هذه الحضارة هو ترجمة هذا الموضوع الواحد الى الحموس (ترجمة حسية - المترجم) . وكما أننا قد اتخذنا من الفراغ للرمز الاولي للشمال ، وقررنا الجسد ، الحجم ، رمزاً اولياً للنفس الكلاسيكية ، ولذلك فباستطاعتنا أن نقرر كلمة « الدرب » كلمة تعبر بوضوح بين مفهوم عن الرمز الاولي للنفس المصرية . ومن الغريب ، لا بل من الأمور غير المفهومة بالنسبة الى الفكر الغربي ، أن ذاك العنصر الواحد من الامتداد الذي يؤكد المصريون هو ذاك الذي يعبر عن الاتجاه في العمق . فهياكل أجدات المملكة المصرية القديمة ، وخاصة تلك الهياكل الهرمية الجبارة منها والتي بنتها الاسرة الرابعة ، لا أقول انها تمثل تنظيماً متعمداً مقصوداً للفراغ كالتنظيم الذي نصادفه في الجامع والكاتدرائية ، بل أقول إننا

تتبل سيافاً منتظماً بإيقاعه من الفراغات . فالدرب المقدسة تقود من بوابة البنية القائمة على نهر النيل الى الممرات فالفاعات فالبلال ذي الرواقات القنطرة والغرف المستندة الى الاعمدة ، هذه الغرف التي تضيق قنضيق حتى تقضي أخيراً الى قاعة الموتى . وكذلك فان هياكل الشمس التي بنتها الاسرة الحامسة ليست بأبنية بل انما هي درب يحيط به بناء جبار من الحجر . فالتضاريس والصور تبدو في هذه الهياكل صفوفاً تقود المشاهد نتيجة لارغام انطباعي الى اتجاه معين مقرر . كما وأن لطرق برج الحمل وأبي الهول التي بنتها الامبراطورية الجديدة الموضوع ذاته والهدف نفسه . فلقد كانت خبرة المصري بالمعق ، هذه الخبرة التي سيطرت على شعوره بشكل العالم ، خبرة ملصاحا للتأكيد على التنازع الاتجاهي الى درجة جعلته يدرك الفراغ ، على صورة اكثر او أقل ، على أنه عملية تحقق متتابعة . فليس لدى المصريين أي تخشب في المسافة التي يعبرون عنها هنا ، فعل الانسان ان يتحرك ، وأن يصبح بهذا رمزاً للحياة ، وذلك كي يوجد ارتباطاً له بالجزء الحجري من الرمزية . «الدرب» تدل على كل من المصير والبعد الثالث . رد على ذلك أن سطوح الجدار العظمى والتضاريس وسوابيط الاعمدة التي يتحرك المصري ماراً بها هي مجرد «طول» وعرض : أي انها مجرد إدراك للأحاسيس ، وقوة دفع الحياة الى الأمام ، هي التي تعدّ بهم في العالم . وهكذا نستطيع القول بأن المصري قد اختبر الفراغ وذلك بواسطة وخلال الزحف الموحي طيلة عناصر الزحف البعيدة النائية ، بيداً أن الاغريقي الذي اعتاد على أن يضحى بضحيته خارج المبد ، لم يحس بالفراغ او يشعر به ، أما إنسان عصورنا الفوطية الذي يصلي داخل الكاتدرائية ، فانه يترك لنفسه أن تفرق تأملاً في لانهاية الفراغ المائدة الساكنة . ونتيجة لذلك فان فن اولئك المصريين يجب أن يستهدف اشكالاً مستوية منبسطة ، ولا شيء آخر غيرها ، وحتى في حالة استخدامه لوسائل صلبة . فالأهرام الذي يلتصق فوق الجذث الملكي هو في نظر المصري مثلك ، وهو سطح ضخيم معبر تميراً جباراً ، ومهما كان الاتجاه الذي يسلكه المرء للاقترب منه فان الأهرام يبقى مشيراً الى «الدرب» ومطل على النظر الطبيعي .

فأعمدة الممرات الداخلية والقاعات بأرضياتها السوداء وبنظامها الكثيف في التزيين ، تبدو بأكملها في نظر المصري كخطوط عمودية ترافق سير موكب الكهنة في إيقاعه . كما وأن نقش التضاريس (وذلك خلافاً للنقش الكلاسيكي) قد حُصر في مستوى واحد ، وقد تقلصت سماكة النقش خلال مجرى تطور هذا الفن ابتداءً من الأسرة الثالثة حتى الخامسة ، من سماكة الأصبع الى سماكة قصاصة ورق ، وأخيراً أغرق التضريس في المستوى وذاب فيه . فسيادة الخطوط الأفقية والعمودية والزوايا القائمة وتجنب كل تقليص ، هذه الأمور كلها تعضد مبدأ البعدين وتوافقه وتساعد على عزل هذه الخبرة الاتجاهية بالعمق التي تنطبق على « الدرب » وعلى القبر في نهايته . والحق أن الفن المصري فن لا يقر بأي انحراف حياً في التفريق عن النفس المتوترة .

أو ليس هذا التمييز ، تمييز النفس المصرية ، هو تمييز جادات به أنبل لغة يمكن لها أن تدرك كل ما تريد نظرياتها الفراغية أن تعبر عنه بواسطة الكلمات ؟ أو ألا نرى أن هذه الميتافيزيقا المنقوشة على الحجر ، هي ميتافيزيقا تبدو الى جانبها ميتافيزيقا « كنت » المكتوبة ثأناً وتلعناً ومؤوسين يائسين ؟ وهناك على كل حال حضارة أخرى ، قد وجدت ، بالرغم من اختلافها الاساسي والحضارة المصرية ، أقول وجدت لها رمزاً أساسياً اولياً وثيق الارتباط بالرمز المصري ، وأعني هذه الحضارة الحضارة الصينية بمبدأها الشديد في اتجاهيته ، مبدأ « التاؤ » ، لكن بينما نرى المصري يقذ السير على الدرب الذي حددته له ضرورة لا ترحم حتى يبلغ نهايته ، نرى الصيني يتجول في العالم ، وهو نتيجة لواقعه هذا يقاد الى إلهه أو الى مقبرة أسلافه ، لا بواسطة مهاور حجرية حصرت بين جدران ناعمة وهيفة متقنة البناء ، بل إنما تقوده الطبيعة الودود نفسها الى إلهه ومقبرة أسلافه . ولم يمر المنظر الطبيعي في أية حضارة أخرى المادة الأصلية للهندسة المعمارية كما أمسى في الحضارة الصينية . ويقول ا . فيشه في الصفحة ٢٤ من كتابه « التصوير الرفي الصيني » ما يلي : « هنا

(١) شرحنا هذا المبدأ فيما تقدم .

وعلى أسس دينية جرى تطوير قانونية عظيمة ووحدة مشتركة بين كل نماذج البناء الذي إذا ما اتحد مع المحور العام للشمال والجنوب اتحاداً وثيقاً ، عندئذ يشد دائماً أبنية البوابات والجوانب والقاعات ومجالس البلاط بعضها الى بعض داخل المخطط المتجانس ، الذي قاد أخيراً الى تخطيط عظيم كذاك وإطلالة وسيطرة على الارض والفراغ كتينك بحيث يحق مهما للمرء بأن يقول بأن الفنان يبنى والمنظر الطبيعي لا يقبض دقيقة واحدة عن ذهنه .. ، فالمعبد الصيني ليس معبداً مستقلاً قائماً بذاته ، بل إنما هو عرض تبدو فيه للتلال والمياه والأشجار والزهور والصحارة في أشكالها المقررة المعينة وفوازع هذه الأشكال ، الأهمية ذاتها التي هي لبوابات والجدران والجسور والقناطر والمنازل . وهذه الحضارة ، الحضارة الصينية ، هي الحضارة الوحيدة التي تعتبر فن البستنة فناً دينياً عظيماً . فهناك حدائق وبساتين هي تأملات لطوائف بوذية خاصة ، لهذا فإن الهندسة المعمارية المستندة كلياً على المنظر الطبيعي ، هي الهندسة التي تشرح وتوضح الهندسة المعمارية للأبنية الصينية بإمتدادها الطبقي وبتأكيدها على السطح بوصفه الجزء المبرر الحقيقي ، وكما أن الدروب الصينية المراوغة التي تبدأ من خلال الابواب فتتمر على الجسور والقناطر وتدور حول التلال والجدران ، تقضي أخيراً بالمرء الى النهاية ، كذلك هي أيضاً حال التصوير الصيني الذي ينطلق بالمُشاهد من تفصيل الى تفصيل ، بينما أن للتضريس المصري يدل المُشاهد دلالة خبير على الاتجاه الوحيد المعين . ويقول « جلاس » :

« علينا ألا نرى للصورة دفعة واحدة ، فالتتالي الزماني يستلزم تتالياً لعناصر الفراغ حيث يتوجب على العين أن تنتقل خلال هذا التتالي من عنصر فراغ الى آخر . »

لهذا بينما نرى أن الهندسة المعمارية المصرية تسيطر على للمنظر الطبيعي ، نرى الهندسة المعمارية الصينية تتدرج به وتدافع عنه وتحميه ، ومع هذا نرى ان كلتا الحضارتين تؤمنان بأن الاتجاه في العمق هو الذي يحافظ على صيرورة الفراغ بوصفها خبرة حاضرة حاضراً متتالياً .

إن كل فن هو لغة تعبير ، زد على ذلك أن هذه اللغة حتى في نُسبِدها المبكرة جداً ، والتي تمتد الى الوراء بعيداً بعيداً حتى عالم الحيوان ، هي لغة ذاك الوجود الفعال الذي يتحدث عن نفسه فقط ، وهو وجود لا يحس بالسامع أو المشاهد وحتى بالرغم من غياب السامع أو المشاهد ، فإن الحافظ على التعبير قد لا يتحدث أو ينطق . ونحن نشاهد مراراً حتى في الظروف « المتأخرة » ظهوراً من صنّاع الفن يرقصون جيماً أو يغنون أو يمثلون تمثيلاً صامتاً . والحق أن فكرة « الجوقة » بوصفها مجموعاً من الأشخاص الحاضرين هي فكرة لم يحدث لها أن اختفت اختفاء كلياً من تاريخ الفن . إن الفن الأرقى هو وحده الذي يصبح بصورة حاسمة فناً وذلك أمام « المشاهدین » وخاصة (كما يتبر نيتشه في أحد مؤلفاته) أمام المشاهد الأسمى الذي هو الله .

إن هذا التعبير هو إما زينة (Ornament) وإما تقليد (Imitation) والزينة والتقليد هما إمكانان من الإمكانيات الأرقى ، ومن الصعب أن ندرك بحسنا في البداية استقطابية الواحدة بالنسبة الى الأخرى . ولاشك أن التقليد هو أقدم وأقرب من الزينة الى الجنس المنتج . فالتقليد هو نتاج الفكرة السجانية لشخص فإن استأله شخص أول فدفع به إلى التجارب ورنين إيقاع الحياة ، بينما أن الزينة تبرهن على « أنا » « Ego » تعي طبيعتها الخاصة ، إن التقليد واسع الانتشار في عالم الحيوانات ، بينما أن الزينة مرهونة بالانسان ووقف عليه وحده .

إن التقليد هو وليد الإيقاع السري لكل الأشياء الكونية . فالشيء يبدو

للإنسان اليقظ شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ويمتداً ، فيرى امام ناظره « هنا » و « هناك » ، ويرى شيئاً ما خاصاً وآخر غريباً ، ويشهد الكون المكرسكوبي والكون الكبير ، وجميع هذه الأشياء متباعدة عن بعضها بعضاً تباعد القطبين ، وما مهمة التقليد في ابقاعه إلا إقامة جسر يربط بين كل قطبين من الاقطاب المتباعدة . إن كل دين هو جهد تبذله النفس البقطة كي تبلغ القوى الصالية المحيطة بها ، وكذلك ايضاً هي حال التقليد الذي يكون ، في أشد لحظاته إخلاصاً وتكريماً ، فزاعاً دينياً كاملاً ، وذلك لأنه يتوقف على هوية باطنية ، هي هوية وسط بين النفس والجسد ، بين ال « هنا » والعالم المحيط به أي ال « هناك » هذه ال « هناك » التي تكون متذبذبة أثناء صير الواحد واحداً .

وكما يحافظ الطائر على توازنه خلال العاصفة ، أو كما يستجيب الطوف لترنج الأمواج ، كذلك تستجيب اعضاؤنا الى ابقاع لا يقاوم لصوت موسيقى الزحف (March) زد على ذلك أن تقليد المرء لسلوك انسان آخر وحرالته لا يقل في عدواه عما ذكرت ، ويُسَرِّز الأطفال ويبنون غيرهم في هذا المضمار . والتقليد يبلغ ذروته عندما نطلق لنواتنا الاعنة في أغنية مشتركة أو زحف استعراضي أو رقص يخلق من وحدات عديدة من الشعور والتعبير وحيدة شعور وتعبير واحدة هي « نحن » . ولكن صورة إنسان « ناجحة » أو صورة منظر طبيعي ، هي ايضاً نتاج الحركة التصويرية في تناغمها وترنج الحبي وتمايله قبالتنا ، وهذا هو التحقق للإبقاع السيائي الذي يتطلب من مُتَفَنِّهِ أن يكون اللودعي الماهر الذي يستطيع أن يكشف فكرة أو نفس الغريب في تحرك سطحه . ونحن في بعض اللحظات المعينة وغير المتحفظة ، جميعاً لودعيون مهرة في هذا النوع ، وذلك حيناً نكون مندفعين في ابقاع الموسيقى غير المحسوس وفي تحرك التمايز الوجهية ، إذ أننا في مثل هذه الحالات نخترق فيجأة بإبصارنا كل تصنع وتظاهر وادعاء لنشهد الامرار العظمى .

إن هدف كل تقليد هو الإثارة الفعالة ، وهذا يعني تمثّل (Assimilation)

تفصنا داخل شيء ما (وتبديل في المكان واستحالة الانسان الواحد الى انسان ثان ، حيث يعيش الواحد منذ مثله للآخر داخل الآخر الذي يصفه ويصوره) وهو (اي التقليد) قادر على ايقاظ شعور شديد بالاتحاد حيث يتبد هذا الشعور ليشمل كامل السلسلة المبتدئة بالامتصاص الهادئ فالانقاع فالاذعان حتى أشد الفهقات تهتكاً وخلاعة وحتى اعرق اعماق الأحاسيس الشهوانية ، ومثل هذا الاتحاد غير قابل للانفصال عن النشاط الابداعي . على هذا النمط نشأ الرقص الشعبي الدائري (نسبة الى دائرة) فرقصة (Shuhplattler) البافارية هي في الأساس تقليد لحركات مطارحة دجاجة الارض الغرام لديكها ، لكن هذا هو ايضاً ما يعنيه « فاسيري عندما يتدح كياي » وجيوتو الذين كانا أول من عاد الى تقليد الطبيعة ، أي طبيعة رجل النبع التي قال عنها المعلم « إيكارت » :

« إن الله يجري في كل الخلوقات ، لذلك فان كل ما هو مخلوق هو الله .
إن ذاك الشيء الذي يمرض نفسه على تأملنا في العالم المحيط بنا كحركة فاننا لنميده ترجمة كحركة ايضاً ، وذلك لانه يشتمل على معنى بالنسبة الى شعورنا ، ولهذا فان كل تقليد هو « درامي » في مفهومه الاوسع ، وتعرض الدراما في حركة فرشاة الفنان أو في إزميل النحات ، وفي الانعطاف النغمي للأغنية ، وفي لهجة التلاوة والالقاء ، وفي بيت من الشعر ، وفي الوصف وفي الرقص . لكن كل ما نختبره داخل وبواسطة النظر والسمع هو نفس غريبة عنا ، نفس نوحه ذواتنا معها . ولا يعتمد الناس إلا في مرحلة المدينة العظمى فقط الى تجزئة الفن تجزئة عقلية واستلال الروح منه ، فيتحول الفن في تلك المرحلة ليصبح طبيعياً (Naturalism) وفق المفهوم السائد في عصرنا هذا ، مثلاً على ذلك أن يقلد أحدم مظاهر فتنة الآخر ، أو أن يقلد أصل صفات عسوسة قابلة لأن تحدد تحديداً عليها .

إن الزينة تفصل نفسها عن التقليد ، وذلك بوصفها شيئاً ما لا ينساق وراء تيار الحياة ، بل إنما يجابه تيارها بصلاية وقسوة . ونحن هنا قد قمنا

بدلاً من المميزات السيائية التي اختلسناها بعداً ونظراً من كائن غريب، دوافع ورموزاً طبعتها بطابعها ، إذ لم يعد القصد هنا ادعاء وتعللاً بل إنما أصبح مناشدة وتضرعاً . « فالأنا » تطغى هنا على « الأنت » ، والتقليد يتحدث فقط بوسائل هي وليدة لحظتها ، وسائل لا تتناسل أو تتكاثر ، لكن الزينة تستخدم لغة متحررة من النطق ، وذخيرة من أشكال تمتلك ديومة ، وهي لا تعيش أبداً على رحمة الفرد .

ونحن لا نستطيع أن نقاد إلا الحي ، والحي يُفقد فقط بواسطة الحركات لأنه بواسطة الحركات يكشف عن نفسه لأحاسيس الفنان والمتفرجين. وهكذا فان التقليد ينتمي حتى ذلك الحد الى الزمان والاتجاه . فجميع انواع الرقص والرسم والوصف والتصوير هي بالنسبة الى المين والأذن اشياء اتجاهية لا تتقوض أو تُرد ، ولذلك فان أسمى إمكانات التقليد تكن في استنساخ مصري ، أكانت تلك النسخة لحناً أم شعراً أم صورة أم مشهداً مسرحياً . أما الزينة فهي على عكس التقليد ، إذ أنها شيء ما يُتشد بها عن الزمان ، فهي امتداد مجرد ، امتداد بُت فيه واستقر . وحيث إن التقليد يعبر عن شيء ما بواسطة انجاز ذاته ، فان الزينة لا تستطيع أن تقوم بمثل هذا العمل إلا بواسطة عرض نفسها على الأحاسيس بوصفها شيئاً قد أنجز وتم . ولما كانت هذه هي حالها لذلك فهي مستقلة استقلالاً تاماً عن الأصل . وكل تقليد يمتلك بداية ونهاية ، بينما أن الزينة لا تمتلك سوى ديومة ، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نقاد غير مصير الفرد (مثلاً مصير أنتيجون أو ديدميونا) ، بينما أن فكرة المصير العامة تستطيع أن تعرض نفسها بواسطة الزينة او الرمز فقط (كما عرضت مثلاً فكرة مصير العالم الكلاسيكي بواسطة العمود « الدوري ») فالتقليد يفترض موهبة ، بينما الزينة تقترض موهبة ومعرفة مكتسبة ايضاً .

إن لكل فن من الفنون النقيصة صرفه (Grammar) ونحوه وإعرابه في لغة شكله، وله قواعده وقوانينه ومنطقه الباطني وتقليده (Traditions) وهذا لا ينطبق فقط على المبدع « النوري » ذي الغرفة الواحدة ، أو على

الكاتدرائية القوطية الماثلة في كوخ او على مدارس النقش المصرية والأثينية وعلى الكاتدرائية الطينية في شالي فرنسا ، او على مدارس التصوير في العالم الكلاسيكي ومثيلاتها من مدارس فلورنسا وهولندا والرين ، بل إننا ينطبق أيضاً على القواعد المقررة الثابتة « للكالد » ^(١) Skalds و« الميسنجر » Minnesanger ^(٢) هذه القواعد التي كانت تدرس وتغارس بوصفها حرفة وصناعة يمتنها الإنسان ، (ولم تكن تعالج هذه المهنة الجلمة وبحر الشعر فقط ، بل انما كانت تعالج الايماء واختيار للتصور والخيال) . لقد كانوا يمتنون رواية الملاحم الفيدية والهومييرية والالمانية الكلتية ، وتأليف المواعظ القوطية وإلقائها (بكل من اللغتين العامية واللاتينية) ويمتتون إعداد النثر الخطابي باللغة الكلاسيكية وإعداد قواعد الدراما الفرنسية .

ويمكس زخرف الانجهاز الفني السببية المحصنة للكون الكبير ، كما يراها انسان من نوع خاص ويدركها . ولكل من الزخرف والسببية منهاج ، وينفذ الى كل منها جانب الحياة الديني ، الخوف والحب . فباستطاعة الرمز الأصل ان يثبت الخوف او ان يحرر من الخوف . « فالخوف » يحرر ، اما الخطأ فيؤلم ويشيع الكتابة في القلب او يسحقه . بيتا ان الجانب المبادء من الفن هو خلاف ذلك ، إذ انه يقف اقرب من غيره الى شعور الجنس الحقيقي بالبغضاء والحب ، ومن هذا الشعور ينشأ التعارض بين القبيح والجميل ، وذلك فيما يتعلق بالحي فقط ، هذا الحي ذي الايقاع الباطني الذي ينفرنا او يجذبنا معه الى الصورة ، أ كانت تلك للصورة صورة سحابة تتكبد السماء ساعة الغروب ، او لهاثاً شديداً لالة . ان التقليد جميل ، لكن الزينة ذات مغزى ، وهنا يكمن الفرق بين الاتجاه والامتداد ، وبين المنطق العضوي والمنطق الاعضوي ، وبين الحياة والموت . فذاك الشيء الذي نعتقد بانه جميل

(١) Skald : أحد الشعراء الاسكندنافيين القاريين واحد رواة الشعر الملحمي .

- المترجم -

(٢) Minnesanger : طائفة من الشعراء والموسيقين الننائين الاالان وقد ازدهرت فنون

هذه الطائفة في الفترة الواقعة بين عام ١١٥٠ وعام ١٣٥٠ تقريباً

-- المترجم --

« يستحق منا ان نلصقه » . وهو يترنح معنا ويتأيل بسهولة ويسر ويدفع بنا لان نقله ، ولان نشترك في الغناء ، وان نكرر ونعيد . فترداد قلوبنا خفقاناً ، وترتمش اعضاؤها ، ونفعل ونشأ حتى تقيض ارواحنا وتقطع كؤوسها . ولكن لما كان الجميل ينتمي الى الزمان ، لذلك « فان له زمانه » . فالرمز جلود ذو ديمومة ، لكن كل ما هو جميل يختفي باختفاء نبضات الحياة في الانسان وفي الطبقة والشعب والجنس الذي 'يحيى' به بوصفه جمالاً خاصاً 'يمتد' في الابقاع الكوني العام . « فالجمال » الذي كان يشع به النحت والشعر الكلاسيكيان يبهز العين الكلاسيكية ، هو شيء ما يختلف عن الجمال الذي يشعان (النحت والشعر) به امام عينا ، اذ انه شيء ما قد خد محمود النفس الكلاسيكية ولا يمكن استرداده ، اما ما نعتبره جميلاً من الجمال الكلاسيكي ، فانما هو شيء ما لا يوجد إلا بالنسبة لنا فقط . وليس ذلك فقط الذي هو جميل في عين احد الاجناس البشرية او محايد او بشع في عين جنس آخر ، مثلاً ككامل موسيقا بالنسبة الى اهل الصين ، او النحت المكسيكي . بالنسبة لنا ، هو الجمال ، وذلك لان الحياة الواحدة نفسها ، الحياة المعتادة المألوفة ، نظراً للحقيقة كل الحقيقة التي تقول بان للحياة ديمومة ، تجعلها عاجزة عن امتلاك الجمال . والآن نستطيع لأول مرة ان نرى التعارض حتى اعق اعماقه بين هذين الجانبين من الفن ، للتقليد والزينة . فالتقليد يبت الروحانية ويشيعها وينعش ، أما الزينة فتخلب اللب وتفتن وتقتل . فالاول يصير (لاحظ استعمالنا لكلمة يصير) بيتاً للثاني كائن وموجود ، لذلك فان الاول متحالف والحب ، وفوق كل شيء متحالف (في الاغاني والمهاج والرقص) والحب الجنسي ، هذا الحب الذي يستدير بالوجود ليجابه المستقبل ، بيتاً للثاني يستدير ليهم بالماضي والذاكرة والشعائر الجنائزية . فالجميل يطارد مجنن وتوق وحنان ، أما ذو المفزى فانما يشيع الحرف والرعب ، ولا اظن ان هناك تعارضاً اعقق من التعارض القائم بين منزل الحبي ، ومنزل الميت . فكوخ الفلاح ومشتقاته ابتداءً من قصر الاقطاعي

الريفى الى البلدة المسوّرة فالقلعة ، هي جميعاً منازل الحياة ، وهي تعابير غير واعية للدم في دورته ، تعابير لم ينتجها اي فن ولا يستطيع كل فن ان يعمل فيها ان تعديلا او تبديلا .

ففكرة العائلة تبدو اول ما تبدو في مخطط البيت الاولى (الاول في بدايته - المترجم) (Proto house) . كما ويبدو شكل الأرومة الباطني في مخطط قراه ، هذه القرى التي لا تزال تستطيع ان تخبر عقب قرون طويلة وعقب احتلالات متعددة بالجنس البشري الذي اسمها وبنائها ، وتظهر حياة الشعب ونظامه الاجتماعي في مخطط المدينة (وليس في تعاليلها ورفعتهـا وصورتها الطفيفة) .

ومن جهة أخرى فان الزينة ذات النظام الارقى تطور نفسها وفق رموز الموت المتبسة ، ابتداءً من قارورة رماد الميت ، فالتابوت الحجري فشاهد القبر ، فمعد الموتى ، ووراء هذه الاشياء ، في هياكل الله فالكاتدرائيات التي هي زينة محضة ، إذ أنها ليست تعبيراً لجنس بشري بل انماهي لفنة نظرة في العالم . فالكاتدرائيات هي فن محض ، بينما أن الأكواخ والقلاع ليست بفن ، وذلك لأن الأكواخ والقلاع هي مبانٍ يصنع داخلها الفن وخاصة الفن التقليدي ويُنجز ، فهي مواطن الملاحم الفيديّة والهوميرية والجرمانية ، وموطن أغشيد الابطال ، ورقص العامة والنبلاء والنبيلات ، وموطن اللشيد .

ومن جهة أخرى فان الكاتدرائية فن ، وهي اكثر من ذلك ، الفن الوحيد الذي لا يقد أي شيء ، فهي توتر مجرد اشكال دائمة ، وهي منطق مجرد ثلاثي الابعاد ، يعبر عن نفسه بال hafات والسطوح والاحجام . لكن فن القرى والقلاع فن مشتق من انعطاف اللحظة وميلها ، من الضحك وارواح الاعداد والالاماب المرحّة ، وهي تعتمد ، حتى مثل هذا الحد ، على الزمان ، وهي بنت المناسبة الى ذاك الحد الذي جعل « التروبادور » يستحصل حتى على اسمه بواسطة العشور على المكان الذي يختاره له مقراً ، زد على ذلك أن الارتجال في الموسيقى والشعر والرقص ، أو غير ذلك ، (كما نرى في رقص

الفجر اليوم) هو ليس سوى جنس بشري يعرض نفسه تحت تأثير الساعة على
 أحاسيس غريبة عنه . إن كل فن روحاني معتمد على هذه القوة الإبداعية
 الطليقة يناهض المدرسة الصارمة التي يكون فيها الفرد (كما هو في الترتيمة
 وأعمال البناء والنقش) خادماً لمنطق أشكال لا زمان لها ، فإن تاريخ طراز
 كل حضارة يكن في المذهب الديني المبكر للهندسة المعمارية التي تختارها تلك
 الحضارة منهجاً لها . ففي القلعة تمتلك الحياة لا التركيب طرازاً ، وفي البلدة
 فإن مخططها هو صورة لمصائر سكانها . إن الصور الطيفية واختزونات البارزة
 والقباب تنبئ بنطق صورة عالم بُنيتا ، تنبئ بأول الأشياء وآخرها ، تنبئ
 بكونهم (Universe) . فالجحر في الهندسة المعمارية للأحياء يخدم غرضاً
 دنيوياً ، بينما هو رمز في الهندسة المعمارية للمذهب الديني . ولا اعتقد بأن
 هناك أمراً قد جرح تاريخ الهندسات المعمارية العظمى الجرح البليغ ، كما
 جرحه ذلك القول القائل بأنه تاريخ « التقنيات » (Technique) الهندسية
 المعمارية ، بدلاً من أن يقولوا بأنه تاريخ الفكر الهندسي المعمارية التي
 اتخذت وسائل تمثيلها التقنية أينا وكيفما وجدتها . وكذلك كانت الحال
 أيضاً وتاريخ الآلات الموسيقية التي هي أيضاً قد طورت على أساس لغة النغم .
 أما إذا كانت زاوية تقاطع العقود (groin) والدعائم الطائرة ، وعقد القبة
 وقوسها قد تخيلت خصيصاً من أجل الهندسات المعمارية العظمى ، أم كانت
 وسائل وفرائح موجودة ومتوفرة وبمتناول اليد كثيراً أو قليلاً ، أم
 استخدمت ، فإن كل هذه الأشياء هي في نظر تاريخ الفن أمر ليس بذئ بال ،
 وهذا الأمر شبيه بالأمر المسائل عما إذا كانت الآلات الموسيقية الوترية قد
 نشأت أول ما نشأت في الجزيرة العربية أم في بريطانيا الكلتية . وقد يكون
 العمود الدوري « بوصفه إنجازاً » لصنعة أستمير من المعابد المصرية في عهد
 الأمباطورية الجديدة ، وقد يكون طراز بناء المساكن في العصور الرومانية
 المتأخرة قد اقتبس من « الاتروسك » ، أو قد يكون طراز بناء القاعة
 الفلورنتية قد اقتبس من برايرة افريقيا الشمالية ، ومع ذلك فإن «البريتيرز »

« الدوري » ، « والبثاؤون » ، « والبلازوفارنس » ينتمي كل واحد منها الى عالم يختلف كلياً عن عالم الآخر ، إذ ان كل واحد منها يشير الى تعبير عن رمز او لي الحضارة من الحضارات الثلاث .

- ٤ -

يوجد في كل مرحلة تبع^(١) حضارية فنان زخرفيان وغير تقليديين ، وهما فن البناء وفن « الديكور » وينتمي التعبير الاولي بصورة خاصة وخلال القرون الحبالى السابقة له الى الزخرف في مفهومه الضيق . فالمرحلة الكارولنجية هي مرحلة مئة يزيتها بوصف هذه الزينة هندسة معمارية لها ، وذلك لأن انعدام وجود الفكرة يقف فاصلاً بين طرازاتها وأسايلها . وتماثل هذه المرحلة المرحلة المسيحية ، فالعدم لم يعف عن أي بناء من ابنية هذه المرحلة ، وهذه حقيقة من حقائق تاريخ الفن . ولكن الهندسة المعمارية بوصفها زينة تندفع فجأة في فجر كل حضارة عظمى الى مسرح الوجود بقوة تعبيرية طاغية كذلك ، حيث يتقلص ديكور كذاك ويتراجع أمامها لمدة قرن من الزمن خائفاً مرعوباً . وهنا تستأثر فراغات وسطوح وحافات الحجر بالحديث ، فجئت « تشفرين » هو ذروة السذاجة الرياضية (فانت تشهد في كل مكان من هذا الجدد زوايا قائمة ، ومربعات واعمدة قائمة الزوايا لكلك لا ترى في اي مكان منها زخرفاً او نقشا) ولم يجرأ التضريس على المفامرة في التعدي على سحر هذه الفراغات الميب إلا عقبان طوى الفناء عدة اجيال ، وعندئذ اخذ الاجهاد بالتراخي والانفراج . كما وان « الرومانسكية » النيسة في فاستاليا وسكسونيا (كأبنية هلدن شام ، وجرنرود وبولتستيل وبادربورن)

(١) مرحلة التبع ، هي اولى مراحل الحضارة إذ يأخذ الناس بالاستقرار بالقرب من الينابيع فيبنون المنازل والقرى ، ويضعون الاسس لأول المجتمعات البشرية ، ويبدأ الانسان بممارسة حياته المجتمعية .

وفي جنوبي فرنسا ، والنورمان (نورويتش وبيتربورو) تدبرت امرها فاستطاعت ان تترجم بمهابة وبقوة لا توصف كامل الحس بالعالم بواسطة خط واحد ، او تلج عمود واحد ، او قوس واحد .

ويبلغ عالم الشكل في مرحلة التبع ذروته ، قبل ان تصبح علاقة الهندسة المعمارية بالزينة ، كعلاقة السيد الاقطاعي برفيق الارض . وعلينا هنا ان نفهم الزينة باوسع ما لها من معان . فكلمة الزينة تشمل تقليدياً حق وحدة الدافع الكلاسيكي بتناسقه المتوازن الهادىء او بملحاقاته الشاردة للتأهة ، وتشمل ايضاً سطح الزخرف العربي المغزول ، والسطح غير اللامشابه له لنموذج الفن « المائي » والنموذج الرعدي (نسبة الى رعد) وغاذج اخرى تعود الى مرحلة « تشعر » هذه النماذج التي تثبت دون شك قواعد المنظر الطبيعي في الهندسة المعمارية الصليبية . لكن صور المقاتلين المرسومة على مزهريات « ديبلون » هي ايضاً صور رسمتها روح الزينة ، كما وان الزينة تشمل ايضاً في مرتبة اعلى من مراتب مفاهيمها مجموعات التماثيل في الكاتدرائيات الفوطية .

ويقول « دفوراك » في الصفحة ٤٤ من كتابه « المثالية والطبيعية » في النحت والتصوير الفوطيين ما يلي :

« لقد نضدت الاحجام كالاعمدة أمام المشاهد ، فالاحجام ذات الكينونة العمودية كانت بالنسبة الى المشاهد منضدة في مراتب تملو الواحدة منها فوق الاخرى كأنها احجام ايقاعية لسيمفونية تحلق عالياً نحو السماء وترسل بصواتها الى كل اتجاه . »

والى جانب كون الستائر والايامات وغاذج الحجم زينة ، فان حتى تركيب انعطاف النغم الجوقي في الترنيمه ، والحركة المتوازية لاجزاء الموسيقى الكنسية هي ايضاً زينة موضوعة في خدمة الفكرة الهندسية المعمارية المسيطرة على كل شيء . ولا يطل سحر الزخرف العظيم إلا في بداية المرحلة « المتأخرة » حيث تنهال الهندسة المعمارية الى مجموعة من فنون دينوية مدنية خاصة تكبرس ليلا نهاراً كامل وجودها لأشاعة « الانبساط » (تعتمد كلمة الانبساط

لا (الاشتراخ) والتقليد الماهر، وهذا تصبح الهندسة المعمارية في واقعها هندسة ذات طابع شخصي. وينطبق على التقليد والزينة ما ينطبق على الزمان والفراغ، ولقد سبق لنا ان اشرنا الى هذين من قبل، فالزمان يلد الفراغ، اما الفراغ فيقتل الزمان. ولقد حَبَّرَت الرمزية في البداية كل شيء سي، فلم يكن يُسمح للتمثال القوطي بان يصبح جسداً حياً، بل انما كان مجرد مجموعة من الخطوط نظمت على شكل انسان. لكن الزينة تفقد الآن كل صرامتها المقدسة وتصبح يوماً بعد يوم واكثر فاكثراً «ديكوراً» بالنسبة للتركيب الهندسي المماري لحياة مهذبة متأنقة.

وقد بنى الاثراء ورجال البلاط في عالم الشمال (والشمال فقط) ذوق النهضة في الهندسة الممارية بوصفه ديكوراً مُجَمَّلاً. ولقد كان للزينة في المملكة المصرية القديمة معنى يختلف تماماً عن المعنى الذي كان لها في المملكة المصرية الوسيطة، وكان معناها ايضاً في المرحلة الهندسية مختلفاً ايضاً عن معناها في المرحلة الاغريقية (الهيلينية)، كما وان معناها في نهاية القرن الثاني عشر كان هو ايضاً مختلفاً عن معناها في نهاية عهد لويس الرابع عشر، زد على ذلك ان الهندسة الممارية تصبح ايضاً تصويرية وتقوم بادوار موسيقية فاشكالها كما تبدو تحاول دوماً ان تقلد شيئاً ما في صورة العالم المحيط بها. ونحن نخطو من العاصمة «الايونية» الى الكورنثية ومن فيغنولا لنمر بيريني الى «الروكوكو».

وأخيراً عندما تأخذ المدنية محط اقدمها فمندندت محمد جدوة الزينة الحقيقية ويحتفي معها الفن العظيم بكامله. وتشتمل مرحلة الانتقال على (وفي كل حضارة) «التكلسك» والرومانطيقية، ويكون التكلسك نظرة عاطفية الى الزخرف، (القواعد والقوانين والاساليب) هذا الزخرف الميت (الفاسد النفس) والذي يكون قد هجر منذ طويل زمن لقدمه، أما الرومانطيقية فهي تقليد عاطفي لا للحياة بل لإنها هي تقليد لتقليد اقدم من تقليدها. فنحن نجد الذوق الهندسي المماري قد حل محل الطراز الهندسي المماري. فاساليب التصوير الزيتي والتصنع في الكتابة والاشكال من قديمة وجديدة

والوطني منها والغريب ، كل هذه الاشياء تأتي مع الزي (Fashion) وتحتفي باختفائه ، وذلك لانه لم يعد هناك من وجود للضرورة الباطنية ، ولم يعد هناك من « مدارس » (هندسية معمارية وزينة - المترجم) بل اصبح كل فرد حراً في ان يختار ويقتبس ما يشاء واينا يشاء بما يرغب ويختار . فالفن قد امسى صناعة فن في كل فروعه من هندسة معمارية وموسيقى شعر ودراما ، ويصبح لدينا في النهاية مخزوناً متداولاً تجارياً من الانجازات الادبية والتصويرية التي تقتصر الى كل مغزى اعظم ، وتستخدم وفق ما يليه الذوق . ونحن لا نشاهد فقط هذا الشكل الصناعي للزينة ، (الذي لم يعد شكلاً تاريخياً او في وضع صيرورة) في غانج السجاد الشرقي والانجازات المعدنية من فارسية وهندية ، والاواني الخزفية الصينية ، بل انما نشاهده ايضاً في الفن المصري (والبابلي) في الحال التي آل عليها الى الاغريق والرومان . فالفن « المونوي » (Minoan) في جزيرة كريت هو صناعة فن مجرد ، وهو غريب الديار عن كريت . إذ انه نتاج الذوق المصري ما بعد عصر « الهكسوس » ، اما « معاصر » هذا الفن فانما هو الفن « الهليني » الروماني ابتداءً من عصر سيبو وهنريال ، وهو ايضاً يخدم بصورة بمالة عادة التسلية ، ويساعد الذهن على إدناء دوره . واستطاعتنا ابتداءً من الديكور المترف للبعامة المرتكزة (Entablature) على عمود « فوزوم نيرفا » في روما الى المرحلة المتأخرة عن تلك مرحلة الصناعة الفخارية في الغرب ، ان نلمس تشكلاً متواصلاً لصناعة فن غير قابلة للتعديل او التبديل ، هذه الصناعة التي نجد لها مثيلاً في كل من العالمين المعنوي المصري والاسلامي ، والتي نفترض بانها قد سادت الهند عقب بوذا والصين بعد كونفوشيوس ايضاً .

- ٥ -

والآن ، فان الكائنات تحتلف عن معابد الاهرام بالرغم من القربى

الباطنية العميقة التي تشدها بعضاً الى بعض، والحق أننا داخل هذا الاختلاف بالذات الذي يفرق بيننا غسك بتلايب الظاهرة الجبارة للنفس الفاستية ، هذه النفس التي يرفض لها زخمها للعمق أن ترتبط بالرمزي الاول على أي شكل من الاشكال ، والتي تجاهد منذ الايام الاولى لولادتها كي تتسامى فوق كل حد بعدي . فهل هناك معه شيء يكون اكثر غرابة عن المفهوم المصري للدولة ، (هذا المفهوم الذي يجوز لنا أن نصف فاعه بأنه نبيل رزين ووقور) من المطامح السياسية للأباطرة العظام من سكسونيين وفرنكونيين وآل هولشتاوفن ، هؤلاء الأباطرة الذين غمرت الكآبة والاحزان قلوبهم لأنهم تجاهلوا كل الوقائع السياسية، والذين كانوا يعتبرون الاعتراف بأي حدود بمثابة خيانة لفكرة سلطتهم ؟ فهنا قد دخل الرمز الأولي للفراغ اللامتناهي، بكل قواه التي يسبغ عنها الوصف ميدان الوجود السياسي الفعال ، فنحن نشاهد الى جانب شخصيات اوتو وكوزناد الثاني وهنري الرابع وفريدريك الثاني الفايكنغ النورمان فاتحي روسيا وجرينلند وانجلترا وصقلية والقسطنطينية تقريباً ، ونرى ايضاً البساوات العظام كغريغوري السابع وانوسلت الثاني ، هؤلاء جميعهم كانوا يهدفون أن يجعلوا دوائر نفوذهم المتطورة تنطبق على كل العالم المعروف لهم . وهذا هو الذي ميز ابطال الكأس المقدسة ، وفرسان آرثر وابطال أساطير سيففريد الذين كانوا جميعاً يعمهون في اللانهاشي ، اقول هذا هو الذي ميزهم عن ابطال هوميروس بما كان هؤلاء الابطال من أفق جغرافي محدود ، وميز الحملات الصليبية التي كانت تندفع برجال نوري الالب والوار الى آخر حدود العالم المعروف عن الحوادث التاريخية التي بنت عليها النفس الكلاسيكية الالباذة التي بمقدورها واعتماداً على اسلوبها أن ندعي واثنين من أن تلك الحوادث كانت حوادث محلية ومحدودة المكان ومحسوساً بها تماماً .

لقد حققت النفس « النورية » رمز الشيء الإفرادي الحاضر جسداً وتعمدت أن ترفض جميع الخلائق الكبرى وتبذل كل ما هو بعيد المجال ،

ولهذا السبب الوجيه لم تختلف المرحلة الاولى ما بعد « الماسينية » أي شيء لعلماء الآثار من علمائنا . ولقد كان التعبير النهائي الذي بلغته هذه النفس مثلاً في المبد «الدوري» بما لهذا المبد من تأثير خارجي (لا باطني - المترجم) مجرد ، ولقد ارسى على صقع كأنه صورة منتفخة الجوف كثيفة صامتة ، لكنها تتكرر وتتجاهل فينا الفراغ داخلاً بوصفه الـ OV او UN الذي كان يعتبر عاجزاً عن الوجود .

لقد كانت الاعمدة المصرية المنتظمة صفوفاً تحمل سطح القاعة ، وعندما اقتبس الانسان الاغريقي هذا النزاع خلق عليه المفهوم الخاص به (أي الاغريقي - المترجم) فجعل داخله خارجة ، كما بقلب المرء فردة قفاز ، فجاءت مجموعات الاعمدة الخارجية ، بمعنى ما ، كأنها علفات أثرية لداخل منبذ مُنكر . أما النفسان المحوسبة والفاوستية ، فأنما كانتا خلافاً للنفس الكلاسيكية تشمخان عالياً في بنامها ، فلقد أصبحت صور حليها مادية بوصفها عقوداً ترتفع فوق فراغات داخلية ذات فحوى ومغزى ، وهي بمثابة توقع بنائي لشعور مسبق ببدهيات الجبر والرياضيات التحليلية . فطراز عقد الدعامة ، الذي يشع من كل من بورغوندي والفلاندرز ، بما لهذا الطراز من طابية هلالية الشكل (Lunettes) وركائز طائرة ، قد حرر الفراغ السجين من السطح المدرك حياً الذي يحده . ويقول « دهبو » في الصفحة ١٦ من الجزء الاول لكتابه « تاريخ الفن الالماني » ما يلي :

« ان النافذة في داخل البناء المحوسي هي مجرد عامل تركيبي سلمي ، انها شكل منفعلة وهي لم تتطور على أي وجه من الوجوه لتصبح شكل فن ، ولنصفها بفتح الكلام ، انها مجرد ثغرة في الحائط . »

وعندما أمست النوافذ لا يستغنى عنها في الواقع ، فانها ، ومن أجل الانطباع الفني ، قد أخفيت بواسطة روافد كما هي الحال في الابنية الرومانية الشرقية المستطيلة الشكل (Basilica) فالنافذة كهندسة معيارية ، هي من جهة أخرى خاصة من خصائص النفس الفايوستية ، وهي أشد رموز هذه

النفس دلالة الى الخبرة بالعمق ، والمرء ليحس وهو يتطلع اليها بالإرادة التي تريد أن ترتفع من داخل البناء لتحلق طليقة فيما لا حدود له . فالإرادة نفسها الملازمة للموسيقى الكونتروپوتتية ، هي إرادة مألوفة لدى هذه العقود . فالعالم اللامادي لهذه الموسيقى كان ولا يزال وحتى عقب مضي طويل زمن على ذاك العصر ، وذلك عندما بلغت الموسيقى البولوفونية (المتعمدة للنفحات) الى تلك الذرى التي بلغت (في اللقط الموسيقية الخالدة - المترجم) « آلام انجيل متى » و « إريوكا » و « ريسنان وپرسيفال » أقول كان العالم اللامادي ولا يزال ذاك العالم القوطي الاول الذي أمسى نتيجة لضرورة باطنية شبيهاً بالكاتدرائية ، وعاد الى موطنه ، الى لغة الحجر للعصور الصليبية . وحبا منه في أن يتخلص من كل اثر من آثار المادية الكلاسيكية . فانه قد دفع به كي يستخدم كامل قوى زخرف عميق المغزى زخرف يتحدى قوة تحديد التخوم المائدة للحجر . بما لهذه القوة من قدرة على إجراء تبديلات انطباعية مستهجنة على اشكال الاحجام النباتية والحيوانية والانسانية ، زخرف يذيب جميع خطوطه في انغام وتنوعات (Variations) في الموضوع (Theme) ويذيب جميع واجهاته في « فوغات (Fugues) غفيرة الاصوات ، ويذيب كل نغمة الجسدي في موسيقى طيات نسج السناثر . وهذه هي الروحانية التي أعطت مفهوم العميق الى امتداد الزجاج الجبار في نوافذ كاتدرائتنا ، بما لهذا الزجاج من الوان متعددة ونصف شفاقة ولذلك فهي تصوير زيتي خالٍ كلياً من الجسدية ، والحق أن هذا الفن لم يسبق له أن كرر نفسه أبداً في اي مكان وهو يشكل اكل ما يمكن للخيال أن يتصوره من تعارض بينه وبين التفسير الكلاسيكي . ولربما كانت كنيسة « سانت شابل » في باريس هي خير برهان على هذا التحرر من الجسدية . ففي هذه الكنيسة يذوب الحجر في وميض الزجاج وبريقه ، بينما أن التصوير الزيتي على التفسير يشترك في مادته والحائط الذي نما التفسير عليه ومعه ، ولونه الأخر الذي يتركه المادي ، فهنا لدينا ألوان لا تعتمد على سطح حامل لها ، بل إنها ألوان طليقة حرة في الفراغ حرة « نوات » الارغن وانطلاقها ، ونرى ايضاً اشكالاً وأحجاماً

متوازنة في الانتهائي . وتقابل الروح الفلوسفي لهذه الكنيسة (التي هي تقريباً دون جدران ، وساقفة ذات عقود ، ينيرها ضوء متعدد الالوان ، وتشخص ابصارها من صحنها (صحن الكنيسة المربعة) الى المكان المخصص للبحوقة الكنسية العربية ذات القباب (واعني بها الكنيسة المسيحية البزنطية المبكرة) قبة هذه الكنيسة التي تبدو للرائي كأنها تطفو معلقة فوق البناء المستطيل الشكل او المثلث الزوايا ، تمثل ايضاً انتصاراً حقاً على مبدأ الجاذبية الطبيعية الكلاسيكية ، هذا المبدأ الذي تعبر عنه المارضة المرتكزة على الاعمدة (Architrave) والعمود ، وقد جاءت هذه القبة لتتحدى ايضاً الجسم الهندسي المعماري لخارج البناء (Exterior) لكن غياب « خارج البناء » بالذات يؤكد أكثر ما يؤكد على الحائط الملتئم المرصوص والحالي من كل ثغرة والذي يخلق الكهف ويسد منافذه ولا يسمع لأية نظرة او أمل بأن تتدفق او ينفذ الى خارجه . فهناك تحلل صادق مريبك لاشكال دائرية و متعددة الزوايا والأنصلاع ، وحمل وضع على صفحة عمود حجرية وعلى شكل يحمل هذا الحمل يخلق فاقد الوزن عالياً . لكنه مع هذا يخلق داخل البناء ويسد فيه كل منفذ ، زد على ذلك ان جميع خطوط البناء قد اخفيت ، ولا يسمح سوى لضوء مبهم غامض بالتسرب من ثغرة صغيرة فتحت في قلب القبة ، ولكنها فتحت لتؤكد فقط بصرامة وعناد على التصوير حول الداخل ، هذه هي المميزات التي نراها في الانجازات العظمى لهذا الفن ، ونراها خاصة في كنيسة سان فيتال في رافينا ، وفي آيا صوفيا في القسطنطينية وفي مسجد الصخرة في القدس .

فحيث يضع المصري التضاريس ويقدم فكره ليجنب سطوحها المنبسطة أي إيماء من تشذيب يعز به العمق الجاني، وحيث يضع المهندسون القوطيون صورهم الزجاجية كي يحدوا داخلاً الفراغ من الخارج ، يقوم الجوسي بكساء جدرانهم بالفسيفساء البراقة والذهبية في معظمها والزخارف والنقوش. وهكذا يفرق كهفه بذاك النور الاسطوري وغير الحقيقي والذي هو دائماً الغرابة

والاغراء في الفن البربري بالنسبة الى أهل الشمال .

- ٦ -

إذن فإن ظاهرة الطراز العظيم ، هي انبعاث ، لا بل فيض يتدفق من جوهر الكون العظيم ، من الرمز الاولى لإحدى الحضارات العظمى . وإن كل إنسان يفهم مضمون هذه الظاهرة فهماً كافياً يمكنه من أن يرى ان هذه الظاهرة لا تشير الى مجموعة شكل بل إنما تشير الى تاريخ شكل ، فمعدنير^١ فان مثل هذا الانسان سيعاود ان يرقب الهتافات والتبذ الفنية للجنس البشري البدائي وفق اليقين الباطني لأحد الطرازات الذي يتطور بصورة دائمة مستمرة خلال القرون المتعاقبة . إن فن الحضارات العظمى وحده ، هذا الفن الذي لم يعد فناً فقط بل إنما بدأ يصبح وحدة ذات أثر من تعبير وفحوى ، يملك طرازاً . إن التاريخ المعنوي للطراز يشتمل على ما قبل (pre) وعلى لا (Non) وعلى ما بعد (post) . فالرسم المساعد للثور في عهد الأسرة الاولى ، ليس هو مصري بحد ، فالتجاوزات المصريين الفنية لا تكتسب طرازاً لها إلا في عهد الأسرة الثالثة ، لكنها تكتسب طرازها في هذا العهد اكتساباً مفاجئاً ومعيناً ، تعيناً دقيقاً صارماً . وكذلك ايضاً هي حال الحقة الكارولونجية إذ ان هذه الحقة تقف حائرة بين الطرازات ، فنحن نرى فيها مختلف الاشكال التي مرت عليها يد الفنان او امتحنتها ، لكنها جميعاً مفتقرة الى التمييز الباطني الضروري . ويقول « فرنكل » في الصفحة ١٦ من كتابه « فن البناء في المصور الوسيطة » :

« إن مبدع كنيسة آخن يفكر واقعاً ويبنى حقيقة ولكنه لا يحس أكيداً . »
زد على ذلك ان لكنيسة مارين « في قلعة فيرتربرج » (٧٠٠ م) نسخة طبق الأصل عنها في سلونيك (كنيسة القديس جريس) ، كما وأن كنيسة القديس

جرمين دي بري « (٨٠٠ م) هي بقياتها وبكواها ذات شكل حذوة الحصان مسجد إسلامي تقريباً . والحق ان القرن الممتد من عام ٨٥٠ - ٩٥٠ هو قرن عقيم بالنسبة الى جميع بلدان اوروبا الغربية . واليوم ، هذا اليوم ، لا يزال الفن الروسي يتأرجح بين طرازين اثنتين . فالهندسة المهارية الحشبية البدائية بما لها من سقف خيمي (نسبة الى خيمة) ثماني الجوانب منحدر (وهذا السقف يمتد من الترويج الى منشوريا) هي هندسة متأخرة بالتوازن البنائية المناسبة إليها بما وراء الدانوب ، وبالذواقع الارمنية الفارسية الوافدة عليها بما وراء القوقاس . ونحن لا شك نستطيع ان نلص « ألفة اصطناعية » (Elective affinity) بين النسخين الروسية والجوسية ، لكن الرمز الاولي الروسي ، اي السطح المستوي بلاحد ، لم يجد له حتى الآن تصبيراً أكيداً واثقاً في الدين او في الهندسة المهارية . فسقف الكنيسة يرتفع كالرابعة ، لكنه لا يملك إلا القليل من المنظر الطبيعي ، وعلى هذا السقف تجلس السطوح الخيمية التي « مشطت » أطرافها « بالكوكوشنكس » التي تكبشح لا بل تطرح نازع التسامي جانباً . فهذه السطوح لا ترتفع كقبة الأجراس الفوطية ولا تُسَوَّرُ كقبة المسجد ، بل انما تستوي لتؤكد بذلك أفقية البناية والتي كان يقصد ان يراها المشاهد من الخارج فقط . وعندما منع المجلس الكنسي (Synod) عام ١٧٦٠ السطوح الخيمية وطلب بناء القباب الارثوذكسية البصلية الشكل ، شيدت هذه القباب الثقيلة على اسطوانات . رهيفة غير محدودة العدد وقد ارتكزت هذه الاسطوانات على استواء السطح . وهذا الأمر لا يمثل طرازاً قد اكتمل بل انما هو تبشير لطراز سينمت عندما يتم انبعاث الدين الروسي . ولقد حدث هذا الانبعاث في العالم الفارسي قبيل عام ١٠٠٠ بعد المسيح . فلقد اندغم الطراز الرومانسكي خلال لحظة واحدة الى ميدان الوجود فقامت فجأة ديناميكية صارمة دقيقة الفراغ بدلاً من التنظيم المائع للفراغ على غخطط أرضية غير آمن او مضمون . وقد عينت منذ مستهل البداية العلاقة الثابتة التي تربط بين التركيب الداخلي والتركيب الخارجي ، ونفذت لفة الشكل الى الحائط وصيغ الشكل جداراً وذلك كله بأسلوب لم يراود ابداً خيال أية

حضارة من الحضارات . وقد اعطيت النافذة وقبة الأجراس منذ مستهل البداية مفهومها الحقيقيين ، وعين الشكل تعيينا غير قابل لأي دحض أو نقض أو تبديل . ولم يبق أمام الاجيال بعدها إلا ان يطوروا هذا الطراز ويسيروا به قدماً الى الأمام .

ولقد بدأ الطراز المصري بعمل ابداعي خلاق آخر كذلك ، وكان مثل الفوطي في لواعيه ومثله ايضاً مليء بقوة رمزية كاملة . فلقد اندفع الرمز الاول المصري للدرب فجأة الى الوجود وذلك في بدايسة عهد الاسرة الرابعة (٢٩٣٠ ق.م) فضهرة العمق الخالقة للعالم لهذه النفس تستمد جوهرها من عنصر الاتجاه نفسه . فالعمق الفراغي ، كالزمان المتخشب والمسافة والموت وحق المصير نفسه ، يسيطر على التعبير ، ويصبح البعدان المحسوسان المجردان ، بعد الطول وبعد العرض مستوى مرافق حارس يخطط درب المصير ويحدد تحديداً صارماً .

فالتضريس المصري المبسط الذي صمم كي يُرى من أماكن قريبة ، ورتب ترتيباً تسلياً على شكل يرغم المشاهد ان يمر بمحاذاة مستويات الجدار وفي الاتجاه المعين ، اقول ان هذا التضريس يندفع الى الوجود اندفاعاً مائلاً في فبأته لذاك ، وذلك في بداية عهد الاسرة الخامسة تقريباً . زد على ذلك أن شوارع الاهرامات وقمائلها ومعابدها الصخرية منها والمدرجة ، التي شقت وشيدت في عصور متأخرة عن عصر التضريس ، هي ايضاً تريد في شدة ذاك النزاع الى البعد الوحيد الذي يعرفه الجلس البشري المصري ، أي القبر . فلتلاحظ السرعة التي تصبح فيها سوابط الاعمدة في الحقة الاولى مناهج لاعمة متراصة ضخمة جبارة تحجب كل نظرة جانبية ، إن هذا الشيء لم يكرر ذاته في أية هندسة معمارية أخرى .

إن عظمة هذا الطراز تبدو لنا صارمة لا تقبل بأي تبدل أو تغيير ، ولا شك أنها تقف ما وراء العاطفة تبحث أبداً وترعب وتخاف ، وهكذا فانها تعطي الطابع الثانوي صفة حركة شخصية قلقة في دق القرون . ولكن

والمعكس بالعكس، فنحن لا نستطيع أن نشك في أن الطراز الفلاوي (الذي هو طرازاً ابتداءً من العهد الرومانسكي المبكر فالروكوكو فالامبراطورية) قد يبدو بإلحاحه القلق على شيء ما، في نظر المصري أكثر تناسقاً مما نخال نحن أو نظن .

وعلىنا ألا ننسى اعتياداً على مفهوم الطراز الذي نتابع بحثه هنا ، أن الرومانسكي والفوطي وعصر النهضة والباروكي والروكوكو، هي فقط مراحل الطراز الواحد نفسه ، والذي نلاحظ نحن طبيعة تنوعه ، ونبطع رجال بميون أخرى الثابت فيها .

وفي الواقع فإن الوحدة الباطنية لعصر النهضة في الشمال تُرى في إعدادات التعمير التي لا تحصى أو تُعد للانجاز الرومانسكي ، وفق الأسلوب «الباروكي» وللانجاز الفوطي المتأخر وفق أسلوب الروكوكو^(١) .

وهذا الأمر ليس بالفزع أو المُجفَل . فالأسلوب الفوطي ينطبق على الأسلوب الباروكي في فن الفلاح ، فشوارع المدن القديمة بما فيها من تناغم مجرد وجميع أنواع المجلونات (السقوف الهرمية) وواجهات الأبنية والمساكن (وهذه من المستحيل علينا أن نفسها جازمين إلى الأسلوب الرومانسكي أو عصر النهضة الفوطي ، أو الباروكي ، أو الروكوكو) ترى أن المشابهة العائلية بين أعضاء العائلة ، هي أوثق بكثير مما كان يخيّل اليهم أو يدركون .

كان الطراز المصري طرازاً هندسياً معمارياً مجرداً وبقي على هذه الحال حتى لفظت. النفس المصرية انقاسها . والحق أن هذا الطراز كان الطراز الأوحده الذي لا نرى فيه إبدأ الزخرف ملحقاً ديكورياً متمماً للهندسة

(١) لاحظ لقد عدنا هنا إلى استعمال كلمة أسلوب لاطراز وذلك انسجاماً منا وروح شينغلر في بحثه فالطراز ذو أساليب عديدة متشعبة . لكنها جميعاً تجتمع في الطراز ، لهذا فأننا نقول مثلاً :

يتفرع من الطراز الفلاوي : الأسلوب « الباروكي » وأسلوب الروكوكو .

- المترجم -

المعمارية . وهو لم يسمح أبداً بأي انحراف نحو فنون الترفيه والتسلية ، فليس فيه تصوير زيتي يتله تفاخراً ، أو تماثيل نصفية (Busts) أو موسيقى دينوية .

وخلال « الدور الايوبي » انتقل مركز ثقل الطراز الكلاسيكي من الهندسة المعمارية الى فن تشكيلي مستقل ، أما في الدور « الباروكي » فان الطراز الغربي أصبح موسيقى حيث سيطر شكل لفتها على كامل فن البناء في القرن الثامن عشر ، أما في العالم العربي ، وعقب بوسنيان ، وبعد عصر كسرى انوشروان ، فان الزخرف العربي قد أذاب كل اشكال الهندسة المعمارية والتصوير الزيتي والنحت في انطباعات طراز علينا أن نعتبره اليوم صناعة فن . لكن سيادة الهندسة المعمارية في مصر بقيت راسخة القدم ، ولم يحاول أحد أن يتحداها ، وكل ما طرأ عليها من تعديل فانما يتمثل في تخفيف لهجة لفتها قليلاً . فنحن نشاهد في معبد الهرم « هرم خفرين » وفي عهد الاسرة الرابعة اعمدة ذات زوايا لم تزخرف أو تزين ، ونشاهد عمود الأساس يطل علينا في حقة المائدة الخامسة . (هرم ساهورري) ونرى كيف تحولت ازهار اللوتس والبايروس الى حجارة تطل جبارة من رصيف مرمرى شفاف يمثل الماء ، ويحيط به الجدران القرمزية . ونرى السقف قد زين بالطيور والنجوم ، ونشاهد الرب المقدس الممتد من بوابات الأبنية الى قاعة الموتى ، وهو (الرب) صورتهم للحياة ، كأنه النهر ، إنه نهر النيل ذاته يلتقي بالرمز الاولي للاتجاه ويتحد معه ، اتحاد روح المنظر الطبيعي الأم مع النفس التي انبثقت منها .

ونشاهد في الصين ، بدلاً من البوابة المثيرة للعرب ، هذه البوابة ذات الجدار السيك والمداخل الضيق ، حائط الروح (yin-pi) الذي يخفي الرب في الداخل . فالانسان الصيني ينزلق الى الحياة ويعتدل يسلك « الطاو » درب الحياة ، وكما هي حال وادي النيل بالنسبة الى المنظر الطبيعي ذي المرتفعات والمنخفضات لهوائه هو ، كذلك هي حال درب المعبد المسور

بالبحر بالنسبة الى الدروب المربكة للهندسة المهارية الجنائفة الصينية .
وهكذا أيضاً فإن الوجود الكلاسيكي مرتبط على صورة غامضة ما يفيض من
الجزر الصغيرة والجبال الداخلية في بحر إيمه ، أما الوجود القربي فانه يحول
في اللانهائي مع السهول الفسيحة لفرنكونيا وبورغونديا وسكسونيا .

- ٧ -

إن الطراز المصري هو تمييز نفس جريئة مقدم . ولم يكن الفرد المصري
ليحس أبداً بقوة هذا الطراز او ليؤكد دقته ، فلقد كان المصري يمرؤ على
كل شيء لكنه لم يكن ليفهم بأية كلمة ، وذلك خلافاً للطرازين الفوطي
والباروكي إذ أن النصر على الثقل أمسى فيها عاملاً واعياً وفعالاً في لغة
الشكل . فدراما شكسبير تعالج على المكشوف موضوع النزاع اليائس بين
الارادة والعالم . أما الانسان الكلاسيكي فلقد كان ايضاً ضعيفاً أمام «القوى»
التي يواجهها ، وكانت فكرة الخوف والرهاء ، التفرج والابلال للنفس الابولونية
في لحظات الخطر والمغامرات هي على حد قول ارسطوطاليس المعول
المستهدف عمداً في التراجيدي الاثينكية . فعندما كان المشاهد اليوناني يرى
القدر يسيء يمنون معاملة أحد الذين يعرفهم (وذلك لان كل مشاهد كان
يعرف الاسطورة ويعرف أبطالها ويعيش فيهم) دون أن تكون لدى البطل
أية إمكانية مدركة للمقاومة ، ويرى البطل يتهاوى تحت ضربات القدر رائع
الطلعة متحدياً مقداماً شجاعاً ، كانت النفس اليوقليدية للمشاهد الاغريقي
تختبر حينذاك تسامياً عجبياً رائعاً . فإذا ما كانت الحياة دون ما قيمة او
ثمن ، فان التزعة العظمى لفقدانها لم تكن كذلك . فال يوناني لم يكن يريد
أي شيء ولم يكن ليعبراً على أي شيء ، لكنه كان يجد جالاً أشأذاً في
الاحتمال والصبر ، وهذه الصفة كانت بارزة حتى في أشخاص الاديبسية
المبكرين ذوي الصبر الذي لا ينفذ ، وخاصة في آخيل النموذج الأصلي الكامل

للرجولة الاغريقية ، والذي كان الاحتمال الصبور صفته المميزة . فالمذاهب الأخلاقية من كلية (١) (Cynics) ورواقية وبيقوروية ، والمثل العليا الشائعة للحكمة اليونانية وتكريش ديجينيس نفسه للبرميل ، (٢) تمثل جميعاً 'جنباً' مقتناً أمام المسائل والمسؤوليات الخطيرة ، وهي ، حقاً وواقعاً ، تختلف اختلافاً كلياً عن عزة النفس المصرية وكبريائها . فالإنسان «الابولوني» يفوض في الأرض متجنباً درب الحياة ، ويعتمد عن هذه الدرب حتى الانتحار الانتحار الذي يعتبر في هذه الحضارة وحدها (وذلك إذا ما تجاهلنا بعض المثل العليا الهندية) عملاً أخلاقياً رقيقاً يُعالج بمهابة الرمز الطقوسي ووقاره . ان المثل الديونيسي يبدو نوعاً من اغراق هائج ثائر للقلبي الذي لم تعرفه النفس المصرية أبداً ، ولذلك فإن الحضارة الاغريقية هي حضارة الصغير الهين الأنيس والبسيط . أما تقنياتها (Technique) اذا ما قورنت بتقنية الحضارة المصرية او البابلية فانها تبدو لغواً ماهراً وبطلاناً بارعاً . فليس هناك من زخارف تكشف عن فقر في الابداع كتلك الزخارف التي تكشف عن فقرهم ونحزونهم من الوقفات (Position) النحنية يُعد على أصابع اليد الواحدة . ولقد قال « كولدوي بوخشتاين » في الصفحة ٢٢٨ من كتابه « المعبد اليوناني في جنوبي إيطاليا وصقلية » ما يلي :

« ونتيجة لفقر الطراز الدوري في الاشكال ، هذا الفقر الواضح الذي يجعل المرء يعتقد بأنه (بما كان هذا الطراز أحسن حالاً حتى في بدء تطوره من المراحل الأخرى ، أقام الطراز الدوري كل شيء على التناسب والقياس . »

وحتى لو كانت الحال على ما ذكر اعلاه ، فيا لها من مهارة في التفتادي والاجتباب !

١ (الكلية : مدرسة فلسفية إغريقية كانت تقول بأن الفضيلة هي الخير الارحد وان جوهره كمن في ضبط النفس واستقلالها ، وقد هرفت بالكلية لحشونة حياة اصحابها .
٢ (إشارة الى قصة ديجينيس وبرميله المشهورة الذي اتخذه مسكناً له .

إن الهندسة المعمارية اليونانية بما لها من مطابقة بين الحمل والمُرْتَكُز ، ومن صغر يميز للقياس ، توحي بأنها تتملص دائماً من المشاكل الهندسية المعمارية الصعبة التي كان سكان النيل وسكان الشمال فيما بعد يبحثون عنها بما للكلمة البحث من معنى حرفي ، زد على ذلك أن هذه المشاكل كانت معروفة ، ولم تُطْلَس بالتأكيد في العصر الميني . لقد كان المصري يحب الحجر الصلد للبناءات الجبارة ، وذلك سبباً منه في الوفاق ووعيه بأن عليه أن يختار فقط أفضى المواد وأصلبها ليشيد إنجازاته منها ، لكن الأغرقي كان يتجنب كل هذه الأمور ، فلقد كرس هندسته المعمارية ، بأدب ذي بدء ، نفسها للصنائر ، ومن ثم انحلت وتلاشت تماماً . فنحن إذا ما نظرنا إلى الهندسة المعمارية اليونانية ككل ، ومن ثم قارنا بينها وبين مجموع إنجازات الهندسة المعمارية المصرية أو المكسيكية أو حتى الفريسية ، فنستدرك نذهل للتطور الواهن المضئ الذي طرأ على طرازها . فنحن لا نرى سوى بضعة تنويعات من المبادئ الدورية تستنزف كامل إمكانات هذا الطراز . فلقد جاء آخر عطاء لهذا الطراز ممثلاً في تاج العمود (Capital) الكورنثي وذلك قرابة عام ٤٠٠ ، أما كل ما جاء عقب ابتداء ذلك التاج ، فأنما هو مجرد إجراء تحويل أو تعديل على ما هو قائم وموجود .

وكانت نتيجة هذا الواقع التوحيد الحتمي لتأديج الشكل وأنواع الطراز . فبمقدور المرء أن يختار ما يشاء من بين تلك التأديج وهذه الأنواع ، لكن لا يجوز له أبداً أن يتجاوز حدودها النقية الصارمة ، فمثل هذا التجاوز هو تقريباً بمثابة اعتراف بلا نهائية الامكانات . فلقد كان هناك ثلاثة أنماط من الأعمدة وتركيب معين لكل عارضة (Architrave) مطابقة لكل نسق من الأنماط الثلاثة هاتيك ، وقام الأغرقي بغية معالجة الصعوبة (هذه الصعوبة التي اعتبرت تعارضاً منذ عهد فيثاغورس) الناشئة عن تعاقب ببحرات الثكن (Triglyphs) وجبهات البحرات (Metopes) عند الزوايا بتضييق أقرب المسافات الفاصلة ما بين الأعمدة ، (Intercolumniations)

(إذ لم يفكر أي واحد منهم بإشكال جديدة توافق مقتضيات الحال) .
وكلوا اذا ما رُغب في ابعاد أطول يلجأون الى التطابق وتراكب الاشكال
(Super position) والى المجاورة (Juxtaposition) الخ ... في العناصر
الاضافية . وهكذا فان « الكولوسيوم » يمتلك ثلاث حلقات ، وللايدم
في ميلنا ثلاثة صفوف من الاعمدة أمامه ولافرز عالقة « برجاموم » تتألف
لا نهاية له من الدوافع الفردية غير المترابطة . وهذا الأمر مشابه لحال أنواع
أسلوب التثر ونماذج الشعر الغنائي والرواية والتراجيدي . وبصورة عامة فان
انفاق القوى على الشكل الأساسي كان إنفاقاً مقنناً تقنياً بالغ الضيق إذ انه
كان محدوداً بالحد الأدنى فقط ، وكانت الطاقة الابداعية للفنان موجهة نحو
جمال التفصيل ، والحق .

ان معالجة الطراز « النوري » هي معالجة احتكاكية سكونية لا تؤثر
بغير ثقلها ، (Statical) انها معالجة التفاصيل السكونية ، وهي بذلك على
تمارض شديد والاختصاص الفارسي الديناميكي بما لهذا الاختصاص من دقة
ابداعي لا ينضب له معين من النماذج الجديدة في ميادين الشكل .

- ٨ -

لقد أصبح الآن بمقدورنا ان نرى التركيب العضوي للطراز العظيم في
عجرا فهنا العديد من الاشياء والأمور الأخرى التي كان « غوثيه » اول من حلت
رؤياها عليه فهو يقول في « فنكلمان » عندما يتحدث عن « فالپوس
باتركولوس » « Vallicius paterculus » ما يلي :

« ونتيجة لما كان له من موقف فإنه لم يتح له ليرى أن من المتوجب ان
يكون لكل فن بوصفه شيئاً حياً بداية غير واضحة ونمو بطيء ولحظة رائمة .
من لحظات الاكتمال ، والمخطاط تدريجي ككل الكائنات العضوية الأخرى ،

وذلك بالرغم من أنه يعرض في مجموعة من الأشخاص .

ان هذه الجملة التي تقوّه بها «عوثيه» تشتمل على كامل مورفولوجيا تاريخ الفن . فالطرازات لا تتبع بعضها بعضاً كالأمواف أو كنبضات النبض . وليست شخصية الفنان أو ارادته أو ذعنيته هي التي تصنع الطراز ، لكن الطراز هو الذي يصنع نموذج الفنان . فالطراز هو كالحضارة ظاهرة اولية بكل ما لهذه الكلمة من معنى دقيق صارم وفق المفهوم القوطي ، أكان هذا الطراز طراز فن أو دين أو فكر أو طراز الحياة نفسها ، فحال كحال « الطبيعة » اي انه خبرة ابدية التجدد للانسان البقظ وهو خيدن أناه (Alter ego) وصورة مرآته للعالم المحيط به ، ولذلك لا يمكن ان يوجد في الصورة التاريخية العامة للحضارة سوى طراز واحد ووحيد فقط ، هو طراز الحضارة . اما منشأ الخطأ فائما يعود الى مجرد مظاهر الطراز مثلا المظهر الرومانسكي او القوطي او الباروكي او الروكوكو أو الامباطوري ، فكثيراً ما يعتقد الناس بان هذه المظاهر هي طرازات على المستوى ذاته وذلك بوصفها وحدات تمت الى نظام آخر تماماً كالطراز المصري او الصيني (او حتى طراز ما قبل التاريخ) .

ان الاسلوب القوطي والاسلوب الباروكي هما شباب ورجولة مجموعة الاشكال نفسها ، فالاول يمثل الطراز الغربي في طريقه الى النضوج ، والثاني يمثل اكتمال نضوج هذا الطراز ، وان ما كان يموزاً في ابجائنا الفنية فائما هو التفرق والتحرر من الاهواء والتحيّز واردة التجريد . ولكي توفر على انفسنا المتاعب قمنا بتصنيف كل ميدان بشكل يخلق فينا انطباعات يوصفه «طرازاً» ولسنا بحاجة الى القول بان بصيرتنا قد دفع بها الى ضلال ابد . وذلك عندما اعتمدنا تقسيم منهاج التاريخ الى قديم ووسيط وحديث ، ولكن في الواقع أن حتى احد الانجازات الرائعة الذي ينتمي انماة جد وثيق الى عصر النهضة كبلات بلازو فارنيس « Palazzo Farnese » هو اقرب بكثير الى الرواق المقنطر « لباتروكلوس » في « سوست » والى داخل كاتدرائية ماغديبورج

والى سلام قلاع جنوبي المانيا في القرن الثامن عشر منه الى معبد البستوم او الى اريشتيم « Brechttheum » . زد على ذلك ان العلاقة ذاتها هي التي تشد الاسلوب الدوري الى الايوني ، ولذلك فبمقدورها ان توحد بين العمود الايوني وبين أشكال البناء الدوري توحيداً تاماً ، كما توحد بين الاسلوب الفوطي المتأخر وبين الاسلوب الباروكي المبكر والمتجلى في كنيسة القديس لورنس في زنبورغ ، او بين الاسلوب الرومانسكي المتأخر وبين الاسلوب الباروكي المتأخر والمتمثل في القسم العلوي الجميل والمخصص للحوقة القرية في كنيسة ماينز . والحق انه يصعب حتى الآن على أعيننا ان نتميز في الطراز المصري عناصر المملكة القديمة والامبراطورية الوسطى التي تضاهي شباب الدوري الفوطي ، ونضوج الايوني والباروكي ، وذلك لأن هذه العناصر تتخلل بكل تناغم وانسجام ابتداءً من عهود الاسرة الثانية عشرة لغة الشكل لجميع الانجازات الارقى .

إن الواجب المفروض على تاريخ الفن هو أن يقوم هذا التاريخ بكتابة سير شخصية مقارنة للطرازات العظمى ، وذلك بوصفها جميعاً تراكيب عضوية تنتمي الى الفصيلة ذاتها وتمتلك تواريخ حياة تعود (للتواريخ) تركيباً الى أصل واحد .

ويبدو الفن في البدء تعبيراً جزوعاً هيباً لنفس استيقظت حديثاً ، نفس لا تزال تبحث عن علاقة تربط بينها وبين العالم الذي لا يزال بالرغم من كونه مخلوقها الخاص ، يتبدى غريباً عنها وغير ودود بالنسبة اليها . فنحن نشهد رعب الطفل في بناء المطران برنفارد في « هلدشام » كما نشهده في التصوير على جدران الدهايز في العهود المسيحية المبكرة ، وكما نراه في قاعات الاعمدة المصرية في عصور الاسرة الرابعة . فالبدء هو بمثابة فبراير (شباط) الفن ، وهو هاجس عميق هاجس ثروة من الاشكال المقبلة القادمة ، وتوتر جبار مكبوت يعم المنظر الطبيعي الذي لا يزال ساذجاً كلياً في ريفيته ويُزين نفسه بالقلاع الاولى والبلديات والقرى ، ثم يتبع الارتفاع المرح للفرح الى العصر

الغوطي العالي فالعصر القسطنطيني بأبنيته المستطيلة الشكل وذات الاعمدة ويكتائسه المقبية ، والى زخرفة تضاريس المعد في عصر الأسرة الخامسة . فالوجود قد أدرك وفهم ، ولغة الشكل المقدسة قد اكتملت وهي تشع أبعاداً ، والطراز ينضج ليصبح رمزية فغمة الى عمق انجامي للصير ، ولكن الشباب المتوقد يلقى نهايته ، وقتناً المتناقضات داخل النفس ذاتها . فالنهضة ، والمعاد الديونيزي الموسيقي للدوري الابولوني ، والفن البنظني لعام ٥٠٠ الذي يتطلع الى الاسكندرية ويشع بناظره عن الفن الانطاكي للطروب ، جميع هذه الامور تشير الى لحظة من مقاومة ، لحظة من حافز فعال او مشلول ، لتدمير ما قد اكتسب . ومن الصعب جداً أن نشرح هذه اللحظة ونوضحها ، كما وأنه ليس الآن هو الوقت المناسب لشرحها هنا .

لقد حلت الآن مرحلة رجولة تاريخ الطراز . فالخضارة تتبدل لتصبح عقلانية المدن العظمى ، هذه العقلانية التي ستسيطر اليوم على الجانب الرفيع من البلاد ، كما وأن الطراز آخذ بالصير عقلياً ايضاً . فالرمزية العظمى تجف وتذوي ، وصخب من الاشكال ما فوق الانسانية تموت وتقنى ، وفنون أرق واكثر دنيوية تطرد فن الحجر المُنطَوّر ، والنحت والتصوير على الحائط يُشجع حتى في مصر على الحركة الاخف والارشق ، والفنان يتسدى و « يُخطط » ما كان فيما مضى يلتفت من القربة ، ومرة أخرى يمي الوجود ذاته ، ويقف هنا بعد ان انفصل عن الارض والحلم والقموض سائلاً متسائلاً ويصارع ليجد تعبيراً له عن واجبه الجديد ، (كما كانت الحال في بداية الاسلوب الباروكي عندما أخذ ميكالنجلو في استيائه الوحشي وفي ركله لمحدوديات فنه ، ينضد عالياً قباب كنيسة القديس بطرس ، وكما كانت الحال ايضاً في عصر برونزيني الاول الذي تم فيه بناء آيا صوفيا ، وحال « باسيلكات » رافينا التي غطيت قبابها بالقيسفاء ، والحال في بداية عصر الاسرة الثانية عشرة في مصر والتي لحصها اليونان واطلقوا عليها اسم سيسوسترس Sesostris والحال في الحقبة الخامسة في هيلاس (٦٠٠) والتي ربما ، لا بل بالتأكيد قد

عبرت هندستها المعمارية عما رجع صدها لنا حفيدها آشيل .

ومن ثم يحل خريف الطراز اللامع، وهنا تصور النفس غبطتها مرة أخرى، فهي تمي هذه المرة اكتمال ذاتها . « فالعودة الى الطبيعة » هذا المبدأ الذي يبدأ يحس به منذ زمن المفكرون والشعراء (جان جاك روسو ، جورج جياس و « معاصروهم » في الحضارات الأخرى) ويمتلون عنه ، يكشف عن نفسه في عالم شكل الفنون بوصفه حنيناً مؤثراً وهاجساً حساساً بالنهاية . فالذهن البالغ الصفاء والحضرة المرحية ، وحزن الفراق ، هي جميعاً ألوان هذه العقود الأخيرة من الحضارة والتي أشار إليها فاليران فيما بعد حينما قال : « إن من لم يعيش قبل عام ١٧٨٩ لا يفهم حلالة الحياة » .

« Qui n'a pas vécu avant 1789 ne connaît pas la douceur de vivre »

وهذه أيضاً كانت حال الفن الطليق المشمس الفاخر في مصر تحت رعاية سيوسترس الثالث (١٨٥٠ قبل المسيح) وحال اللحظات القصيرة المشعة بالنبطة والسعادة والتي تمخضت عن روائع اكروبول بيركليس والمجازات تزويكوس (Zeuxis) وفيدياس . ونصادف مثل هذه اللحظات أيضاً عقب ألف عام من تاريخ تلك في العصر الأموي وخاصة في بلاد الجن الجدلانة للهندسة المعمارية البربرية بما لها من أعمدة هشوش واقواس على شكل حذوة حصان والتي تذوب في الهواء مثلونة في قوس قزح من الزخارف والرواشح الكلسية (Stalactites) . ثم نصادف مثل تلك اللحظات عقب ألف سنة أخرى وذلك في موسيقى هايدن وموتزارت ، وفي رعويات درسدن ، وفي صور فاتو (Watteau) وغواردي ، وفي انجازات اساتذة البناء من الالمان في درسدن وبوتسدام وفيتربرغ وفيينا .

ومن ثم يدوي الطراز ، فلسفة شكل ارشثوم (Erechtheum) ، ودرسدن ترفنجر ، لغة ملاها الذهن بتعويبه ونخاريبه ، وهي لغة هشوش مستعدة لتدمير ذاتها، ويعقبها التكلسك المهرم الراجف شيخوخة والأخرق التافه والذي مجده في المدن الهلينية الكبرى ، وفي بيزنطة عام ٩٠٠ وفي

« امبراطورية » أساليب الشمال .

أما النهاية فهي غروب ينمكس في اشكال تستفيق للحظة على أيدي فن متحذلق أو اصطفائي ، وتسود شبه الجدية واصالة مشكوك في أمرها عالم الفنون . ونحن نمر اليوم في هذه الحال ، ونلاعب اشكلاً مينة ملاعبة مضجرة بمة كي نحافظ على الوهم القائل بأن لنا فناً حياً .

- ٩ -

لم يدرك أحد حتى الآن الفن العربي على أنه ظاهرة مميزة فريدة . فهو فكرة لا تستطيع أن تتجسد وتتخذ شكلاً لها إلا عندما تتوقف عن أن تترك للشرة التي خلفت الشرق الفتي بوجودات فن ما بعد وجود الفن الكلاسيكي أن تحدعنا ، فهذه الوجودات سواء كانت تقليداً للغابر ، أم أنها اختارت عناصرها من منابع خاصة بها أو غريبة عنها كما شاءت وأرادت ، فإنها في أية حال ، قد تجاوزت كل حياة باطنية . وعندما اكتشفنا أن الفن المسيحي المبكر وكل عنصر حي حقيقي من عناصر الفن «الروماني المتأخر» ، هو في الواقع « مرحلة النبع » « Springtime » للطراز العربي ، وعندما نرى حقبة بوستنيان الأول بوصفها حقبة متكافئة تماماً والحقبة الاسبانية - الفنيسية الباروكية التي سيطرت على أوروبا خلال الأيام العظمى ، أيام شارل الخامس وفيليب الثاني وسادت قصور بيزنطة وصور معاركها الرائعة ومظاهرها الاحتفالية (هذه الامجاد الفائرة التي ألهمت اقلام علماء البلاط وأدبائهم « كبروكوبوس ») وأن هذه الحقبة هي أيضاً بدورها حقبة متكافئة وحقبة البصور ، في العصر الباروكي المبكر ، في مدريد وروما وفينا والتصوير الزخرفي العظيم لروينز وتنتوريو (Tintoretto) عندما نرى كل هذه الأمور عندئذ ندرك الفن العربي ونعيه . فالطراز العربي يشتمل على

كامل الدورة الالفية الاولى لمصرنا ، لذلك فهو يحتل مكاناً خطيراً في صورة تاريخ « الفن » العام ، زد على ذلك أن ارتباطه العضوي لم يكن قابلاً للدراك بسبب الأعراف الخاطئة والناجحة عما أوردت . والحق أنه لم الغرابة بكان (وذلك إذا ما كنلت هذه الدراسات قد اعطتنا العين التي نرى بها الشيء الدفين المستتر) ، لا بل إنه لما يميز اوتار القلب هزاً ، أن نرى كيف أن هذه النفس الفتية (العربية - المترجم) المستميدة للذهنية الكلاسيكية ، وفوق كل شيء ، لجبروت روما السياسي الذي لا يقهر ، لا تتجرأ على أن تدفع برأسها نحو الحرية ، بل إنما تخضع نفسها بتواضع لاشكال القيمة المتدلة المهجورة وتحاول أن تقنع باللغة اليونانية وبافكارها اليونانية وعناصر الفن اليوناني . إن القبول الخاشع الورع بقوى اليوم القوي ، هو أمر بدهي في كل حضارة فتية . وهو الدلالة على شبابها وفتوتها . فلنتأمل في مذلة الانسان الفوطي مما له من فراغات مقنطرة عالية وبما لهذه الفراغات من سوابط تماثيل عمودية ، وصورها الزجاجية المليئة بالنور ، ولنتأمل ايضاً في التوتر العالي للنفس المصرية والمتعجلي في وسط عالم اهراماتها ، وباعمدتها التي اتخذت من زهرة اللوتس شكلها ، وبقاعاتها المخططة بالتضاريس . ولكن هناك في مثل هذه اللحظة عنصر إضافي ، عنصر ذهني منهوك القوى خاثرها أمام اشكال هي في الواقع اشكال ميتة ، مفارقة الخلود . وبالرغم من كل اقتباس لتلك الاشكال او متابعة لها ، فإن هذه الاشكال لم تسفر عن شيء . فلقد نشأ وغما في سوريا الرومانية عالم شكل كامل وجديد ، وجاء نموه قهراً لا طوعاً ، ودون أن يلحظ به أحد أو أن تسانده كبرياء ملازمة له ، كما كانت حال عالم الشكل الفوطي ، حتى بدا تقريباً كأنه انحدار يُروى له . لكنه استطاع تحت قناع الاعراف الاغريقية الرومانية ان يلا حتى روما نفسها . فاستأذنة بناء البانثيون ، « والفورا » الامبراطورية كلوا سورين ، وليس هناك من مثال آخر تتبدى فيه القوى البدائية لنفس فتية ، كهذا المثال ، إذ كان عليها أن تبعد عالمها الخاص معتمدة الفتح المحض . ففي هذه الحضارة

(العربية - المترجم) كما هي الحال في كل حضارة أخرى يحاول ربيعها لا بل يحاهد ليعبر عن روحانيته بواسطة زخرف جديد ، وفوق كل شيء ، بواسطة الهندسة المعمارية الدينية ، بوصفها الشكل الرفيع لذلك الزخرف . ولكنه لم يعتبر (فقط حديثاً) من كل عالم للشكل الثري المترف هذا ، سوى الحافة الغربية منه ، والتي 'زعم نتيجة لذلك' ، بأنها الوطن الحقيقي لتاريخ الطراز الجوسي . والحق أن ما نجده في هذا الوطن المزعوم للنفس الجوسية ، من أمور فن أو دين أو علم أو حياة اجتماعية سياسية ، هو ليس سوى إشعاع يتلألأ من خارج الحد الشرقي للأمبراطورية . ولقد اكتشف « ريجل » ستريفسوسكي هذا الواقع ، ولكن إذا ما كان علينا أن نخطو في مضمار هذا البحث أبعد فأبعد كي نضع ملخصاً للفن العربي ، فيجب علينا أن نطرح جانباً الكثير من التحيزات الفيلولوجية والدينية . ومن سوء الحظ أن أبحاثنا الفنية بالرغم من أنها لم تعد تعترف بالحدود الدينية ، إلا أنها مع ذلك تدعيها وتلبسها دون ما وعي منها . وذلك لأنه لا يوجد في الواقع أشياء كذلك ، مثلاً كاللبن الكلاسيكي المتأخر ، أو المسيحي المبكر ، كما وأنه لا يوجد فن إسلامي وذلك وفق مفهوم الفن الخاص بكل مذهب من هذه المذاهب ، حيث قامت بتطويره الجماعات المؤمنة به ، بل بالعكس تماماً فإن مجموع هذه الأديان (ابتداء من أرمينيا إلى جنوبي الجزيرة العربية فأكسوم ، ومن بلاد فارس إلى بزنطة فالاسكندرية) ، ذات مشابهة عريضة واسعة في تعبيرها الفني ، مشابهة ترفض المتناقضات من التفاصيل لا بل تدوس عليها . فجميع هذه الأديان ، من مسيحي ويهودي وفارسي « وماني » وسنسكريتي (Syncretic) ، امتلاك بنايات مذهب (وعلى كل حال في نصوصها) وزخرف من طراز أول ، ومهما بدت عقائدها متباينة مختلفة ، فإن تدبنا متجانساً ينتظمها جميعاً ويعبر عنها بواسطة رمزية متجانسة إلى الخبرة بالمعنى . فهناك شيء ما في « الباسيلكا » المسيحية وفي المذاهب الهيلينية واليهودية ومذهب « بعل » وفي مذهب ميثرا (إله الشمس) في معبد النار المازدي

وفي المسجد ، وهذا الشيء ما ينسب بروحانية مقشاة ، إنها الحس بالكهف .

لهذا يصح الواجب المزم للبحث أن يسمى لينقب في الهندسة المعاصرة
للمعبد العربي في جنوبي الجزيرة العربية ، والمعبد الفارسي ، هذه الهندسة التي
تجوهلت حتى الآن ، وللكنيس السوري وكنيس بلاد ما بين النهرين ، وللأبنية
المذهبية في شرقي آسيا الصغرى وحتى في الحبشة ، كما وعليه أن لا يتحرى
فيا يتعلق بالمسيحية عن الغرب البولصي ، ^(١) ولكن عليه أن يتحرى أيضاً
عن الشرق النسطوري الذي امتد من الفرات الى الصين حيث تطلق سجلاته
القديمة اسماً ذا مغزى على البناءات المذهبية ، هو « المعابد الفارسية » . فإذا
لم يكن أي من هذا البناء قد فرض نفسه حتى الآن على ملاحظتنا خاصة ،
فمن العدل أن نفترض إذن أن كلا من تقدم المسيحية أولاً ، ومن ثم تقدم
الاسلام استطاع أن يغير دين مكان عبادة دون أن يتعارض ومخطط هذا
المكان وطرازه . ونحن نعرف بأن هذه الحال كانت حال المعابد في العهد
الكلاسيكي المتأخر ، ولكن كم من الكنائس في أرمينيا ربما كانت فيما مضى
معابد للنار ؟ لقد كان المركز الففي لهذه الحضارة (كما لاحظ ستوتيفوسكي)
داخل المثلث المحصور بمدن إديسا Edessa ونسيز (Nisibis) وعاميدا
(Amida) وكان يقع غربي هذا المثلث ميدان الشكل الكاذب
(pseudomorphosis) للعصر الكلاسيكي المتأخر ، أي المسيحية البولصية
التي سيطرت على المجالس الكنسية في افسوس وغلطية واليهودية القريبة
ومذاهب السنكريتيين . إن طراز الهندسة المعاصرة للشكل الكاذب يتمثل في
الباسليكا لكل من اليهود والأمة . وهذا الطراز يستخدم الوسائل الكلاسيكية
ليعبّر عما يريد ، لذلك فهو عاجز عن تحرير نفسه من هذه الوسائل (وهذا
هو جوهر مأساة الشكل الكاذب) . فكلما زادت التوحيدية الكلاسيكية في
تعديل مذهب يسود مكان بوقليديا ، الى مذهب آخر تقر به طائفة تقع في
مكان معين ، كلما زادت أهمية شكل داخل المعبد وتوقفت على شكله الخارجي

(١) نسبة الى بولس الرسول

وذلك دون أن تكون هناك حاجة الى إدخال تعديلات واسعة على المخطط او السقف او السطح او الاعمدة . إن الشعور بالفراغ هو شعور مختلف عن هذا ، لكن الوسائل التي تعبر عنه لا تختلف عن وسائل ذلك . (وذلك في البدء) فهناك في الهندسة المعمارية الوثنية الدينية في العصر الامبراطوري حركة 'مُدركة' (بالرغم من أنها لم تفهم حتى الآن) وهذه الحركة تتجلى في المعبد الاوغسطيني الكامل في حمية حجمه ، فالسللا (Cella) في هذا المعبد هي تعبير هندسي معماري للعدم ، وذلك بالنسبة الى أن الشكل الداخلي وحده يملك معنى ومعزى . وأخيراً فان الصورة الخارجية للبريتورس « الدورية » peripteros قد تقلت الى الجدران الداخلية الاربعة . فالاعمة المنتظمة صفوفاً أمام الجدار المدوم النوافذ هي بمثابة إنكار للفراغ ما وراها ، الذي هو بالنسبة الى المشاهد الكلاسيكي فراغ في الداخل ، لكنه بالنسبة الى المشاهد المجوسي فراغ في الخارج . لهذا فليس من بالغ الاهمية ما إذا كان كامل الفراغ مغطى ومسقوف وذلك كما هي حال « الباسيليكا » أو كارت المحراب وحده هو المسقوف كما هي الحال في هيكل الشمس في بعلبك بما لهذا الهيكل من ساحة أمامية شاسعة واسعة والتي ستصبح فيما بعد العنصر الدائم للمسجد والتي ربما كانت أصلها عربياً . أما الصحن الذي شيد في ساحة تحيط بها قاعات ، فلم يوح به التطور الخاص بطراز الباسيليكا في السهول السورية الشرقية (وخاصة حوران) بل إنما اوحى به ايضاً تطور التنسيق الاساسي للبقعة ، فالصحن وتقسيم الزوايا (Choir) هما مرحلتان تؤديان الى المذبح ، وذلك لأن الماشي (وفي الاساس القاعات الجانبية للساحة) تنتهي الى الماء ، ولا ينطبق على القباء سوى الصحن الأصلي . ونحن نشهد هذا المعنى الاساسي بوضوح تام في كنيسة القديس بولس في روما ولوان الشكل الكاذب (قلب المعبد الكلاسيكي) هو الذي فرض الوسائل الفنية مثلاً العمود والمعارضة المرتكزة على الاعمدة . ولها من رمزية عظيمة أن تقوم بإعادة تعبير الاعمدة معبد افروديسياس في « كلريا » حيث كانت تحيط¹

بالسبيل (Cella) في هذا المعبد ، فنزعت الاعمدة واستمض عنها يحداد جديد خارجها .

لقد كان للشعور بالكهف خارج ميدان الشكل الكاذب كامل الحرية في تطوير لفة شكة الخاص ، ولهذا فان السطح والسقف الممينين أصبحا موضع التأكيد (بينما أن الاحتجاج على الحس الكلاسيكي قد أدى داخل ميدان الشكل الكاذب الى مجرد تطوير القسم الداخلي) . أما متى وأين انطلقت إمكانات القباب والابرار ودعامات الأقواس والمقود الى ميدان الوجود بوصفها مناهج تقنية ، فهذا الامر كما سبق لنا أن قلنا ليس بذي بال . أما ذو الاهمية الحاسمة فانما هي تلك الحقيقة القائلة بأن نشوء شعور جديد بالعالم ، ونشوء رمزية فراغية جديدة ، يجب أن يكون قد حدث قرابة مولد المسيح ، وأن ذاك الشعور والرمزية الفراغية قد بدأت تستخدم هذه الاشكال وتطورها وتخطوها أبعد فأبعد في ميدان التعبير . وليس من المستبعد أبداً أن معابد النار . وكنيسات (جمع كنيس) بلاد ما بين النهرين (ولربما أيضاً معابد أثتار Athtar في جنوبي الجزيرة العربية) كانت في الاصل مباني ابرار . ويكل تأكيد فان معبد ماربا الوثني في غزه كان على ما ذكرت . وقد قام البنائون الشرقيون الاصل بتقديم هذه النماذج من الابنية كبديل لروحنا من ورائها إدخال السرور على أفئدة سكان المدن العظمى في جميع انحاء الامبراطورية الرومانية وذلك قبل أن تستولي المسيحية البولصية بطويل زمن على هذه الاشكال تحت قيادة قسطنطين . ففي روما نفسها استخدم « تيجان » ابولودوروس الدمشقي كي يقنطر معبد « فينوس روما » زد على ذلك أن السوريين هم الذين قاموا ببناء قاعات حمامات كراكالا وقاعات ما تعرف باسم « منيرفا - ميدكا » في عصر جالينوس . لكن القطعة الفنية الرائعة ، وأول مسجد انمسا يتمثل في البانثيون كما أعاد هادريان بنائه . ففي « البانثيون » كان الامبراطور لا شك يغلد المباني المذهبية التي شاهدها في الشرق ..

إن الهندسة المعمارية للقبة المركزية ، هذه القبة التي عبر بواسطتها الحس

المجوسي بالعالم أعمق تعبير عن نفسه ، قد امتدت الى ما وراء حدود
الامبراطورية الرومانية . وذلك لان المسيحية النسطورية التي امتدت من
أرمينيا حتى داخل الصين ، كانت هي الشكل الاوحد ، كما وانها كل الشكل
الاوحد لكل من « المانية » والمازادية ، وقد أثرت ايضاً بروعة ، لا بل
فرضت نفسها فرضاً على « باسيلكا » الغرب وذلك عندما أخذ الشكل
الكاذب يتهاوى وينهار ، وطوى الموت آخر مذاهب السنسكريتيين . أما في
جنوبي فرنسا (حيث كان يوجد بعض المذاهب المانية حتى العصور الصليبية)
فان الشكل الشرقي كان مألوفاً ومعروفاً ومعمولاً به . وفي عهد جوستينيان
عندما تم امتزاج الشكلين نشأ عن مزيجها الباسيلكا ذات القباب في كل من
بزنته و « رافينا » . ولقد دفع بالباسيلكا المجردة الى داخل الغرب الجرمانى
كي تحولها طاقة زخم العمق الفارسي الى الكاتدرائية التي نعرفها اليوم . ولقد
انتشرت الباسيلكا ذات القباب ايضاً في بزنته وارمينيا فروسيا حيث أصبح
يحبس بها احساساً تدريجياً بطبيعتها عنصراً لهندسة معمارية للشكل
الخارجي ، وانها تنتمي الى رمزية ترتكز في كاملها على السطح . ولكن
الاسلام في العالم العربي ، هذا الوريث للذهب اليمقوي (المذهب القائل بان
المسح طبيعة واحدة - المترجم) والمسيحية النسطورية ولذاهب اليهود
والفرس ، هو الذي سار بتطور هذا الطراز حتى بلغ به نهايته . فالاسلام
عندما حول كنيسة آيا أوصوفيا الى مسجد فانه لم يقم إلا بإسترداد ما كان
له من سبق 'ملك' . فلقد سار الاسلام بالبناء المقبب مقتفياً آثار المازادية
والنسطورية طيلة الطريق حتى شانتونغ والهند . فلقد ارتفعت المساجد
بآذنها في الغرب البعيد ، في اسبانيا وصقلية ، حيث يبدو طراز تلك المساجد
طرازاً شرقياً آرامياً فارسياً اكثر منه طرازاً غربياً آرامياً سورياً . وبينما
كانت مدينة البندقية تتطلع الى بزنته ورافينا (كنيسة القديس مرقس) فان
المعهد اللامع ، عهد حكم النورمان وسلالة هوفنشتاوفن كان يركز على مدن
الساحل الايطالي الغربي وحتى على فلورنسا ليعلم السكّات الاعجاب بالبناء

البربري^(١) وتقليده . فهناك أكثر من دافع من الدوافع التي خيل لعصر النهضة أنها كانت دوافع كلاسيكية (مثلاً الساحة المحاطة بالقاعات واتحاد العمود والقوس) كانت في حقيقتها دوافع نشأت من طراز ذاك البناء .

إن ما ينطبق على الهندسة المعمارية ينطبق أيضاً وأكثر ، على الزخرف ، هذا الزخرف الذي تغلب في العالم العربي وفي وقت مبكر على جميع عروض الشخصيات وابتلعها ابتلاعاً كاملاً . وعندئذ يوصف زخرفاً عربياً انطلق قدماً ليقابل ويسحر ويضلل المقصد الفني الفتي للغرب . ففن الشكل الكاذب من مسيحي مبكر وكلاسيكي متأخر يظهر الزخرف ذاته مزوجاً بالمشخصات الموروثة أو الغريبة أو الذاتية ، كما يظهر فن الرومانسك في العهد الكارولنجي المبكر (وخاصة) في جنوبي فرنسا وإيطاليا العليا . ففي الحالة الواحدة فإن الفن الهليني يمتزج بالفن المجوسي المبكر ، أما في الحالة الثانية فإن الفن البربري البيزنطي يمتزج بالفارسي . لذلك يرى الباحث نفسه ملزماً في أن يتتبع خطأ بمد خط وزخرفاً بعد آخر كي يكشف الحس بالشكل الذي يميز بين مرتبة وأخرى . ففي كل عارضة (ترتكز على الأعمدة) وفي كل أفريز ، هناك معركة سرية تدور بين الوعي المهرم واللاوعي لكن النصر يكتب دائماً للدوافع الجديدة . فالمرء يختار ويربك نتيجة لهذا الامتزاج ، بين الفن الهليني المتأخر والفن العربي المبكر كما يراه مثلاً في التماثيل النصفية الرومانية (وهنا في هذه التماثيل لا يتجلى التعبير الجديد إلا في تدبر شعر الرأس) وفي براعم نبتة الكنكر (شوك الجمل ، شوك اليهود) Acanthus التي تظهر (وكثيراً على الأفريز ذاته) عمل الأزميل وعمل المثقب جنباً إلى جنب ، وفي التوابيت الحجرية التي تعود إلى القرن الثالث والتي يتبدى فيها شعور مشابه لشعور الطفل ويحس الإنسان بطابع جيوتو (Jiotto) وبيسانو (Pisano) هذا الطابع ذو الطبيعة المميزة لآحاسس سكان المدن الكبرى والتي تذكر المرء قليلاً أو كثيراً بداود أو كارستنس ، وفي أبنية

(١) يعني شينغلر البناء الاسلامي في شمالي افريقيا .

- المترجم -

كباسيليكما ماكستوس (القسطنطينية) ، وفي أجزاء كثيرة من « الفورا » ،
الامبراطورية التي لا تزال حتى الآن بالغة الكلاسيكية في مفهومها . ومع
هذا كله فإن النفس العربية قد حيل بينها وبين النضوج ، وهي شبيهة في
تاريخها بشجرة غضة فتية عرقلت غوها ، لا بل أوقفته شجرة عملاقة منهاوية
من اشجار الغاب . فهذه النفس لم تشعر او تختبر تلك اللحظة الرائعة ،
كلمحظتنا التي اختبرنا فيها وفي وقت واحد والحملات الصليبية كيف تطبق
المواضع الحشوية في سقف الكاتدرائية وسطحها بعضها على بعض وتنفلق في
دعائم مقنطرة ، وكيف يشاد القسم الداخلي ليحقق ولينجز فكرة الفراغ
اللاتاني . فلقد تحطمت إبداعات ديوكليسيان السياسية ، وهي لما تزال في
ذروة المجد ، على صخرة الحقيقة القائلة بأنه لما كان ديوكليسيان يقف على ارض
كلاسيكية ، لذلك كان لزاماً عليه أن يقبل بكامل حشد العرف الإداري
وتقاليد العائدة الى روما المتحضرة ، وهذا وحده كاف لينحدر بكل
إنجازاته الى مستوى الإصلاح المجرّد نلأحوال الميتة المهجورة . ولكن ومع
هذا فان ديوكليسيان كان أول خليفة من خلفاء العرب . فع ديوكليسيان ظهر
مفهوم العرب للدولة الى النور بحلاء ووضوح فنظم إدارة ديوكليسيان ونظم
الساسانيين التي سبقتها وكانت لها مثلاً يحتذى ، هي التي تعطينا بعض فكرة
عن المثل الأعلى الذي كان يجب أن تتحقق فيه النفس العربية وتكتمل ، ولكن
هذا ما حدث في كل الأشياء فنحن حتى هذا اليوم نعجب بالإبداعات المتأخرة
فننعت آخر إبداعات الفكر المتمثلة في بلوطونيوس ومارك أوريل ومذاهب
إزيس ومثرا وإله الشمس ، والرياضيات الديوفنتية ، وأخيراً كل فن حله الينا
الزحف الروماني من الشرق والذي كانت انطاكية والاسكندرية (Points d'appui)
له نقطتي استناد . أقول نعمت كل هذا بالكلاسيكي (وذلك لأننا لا نستطيع
او بالأحرى لا نريد أن نعتبره غير ذلك) .

وهذا وحده كاف لان يشرح الآن سر الحميا الجبارة التي انطلقت بها
الحضارة العربية عندما تحورت أخيراً من قيود الفن ومن الاغلال الأخرى ،

لتنشر بظلالها فوق كل الاقطار التي كانت باطناً ملكاً لها قبل قرون وقرون من انطلاقها الجبار . إنها دلالة نفس تحس أبدأ بالعُجالة وتلاحظ جزعة وقبل أن تبلغ شبابها ، عوارض الشيخوخة والمهرم . إن تحرر هذا الجنس البشري المجوسي لا مثيل له في التاريخ ، فسوريا قد افتتحت ، لا بل حررت عام ٦٣٤ ، ودمشق سقطت عام ٦٣٧ ومثلها زيزفون ، ومصر استعبدت عام ٦٤١ ، وفي هذا العام ايضاً بلغ العرب الهند ، وقرطاجة عادت عام ٦٤٧ ، وسميرنة استعبدت عام ٦٧٦ ، واسبانيا سقطت عام ٧١٠ ، وقرع العرب ابواب باريس عام ٧٣٢ .

لقد ضغط في هذه السنوات الفلاثل وادخر فيها كامل العواطف والامال الموجة والاعمال المتحفظة التي لا تسما قرون وقرون من قوارىخ حضارات أخرى . فالحملات الصليبية أمام القدس ، وعائلة هوهنشتاوت في صقلية ، والمانسا في البلطيق والفرسان التيتونيون في الشرق السلافي ، والاسبان في أميركا ، والبرتغال في جزر الهند الشرقية ، وامبراطورية شارل الخامس التي لا تقرب الشمس عنها أبداً ، وبداية العصر الاستعماري الانكليزي تحت رعاية كرومويل ، هذه الانطلاقات كلها ، تقابلها وتعاودها انطلاقة واحدة وحيدة حملت العرب الى اسبانيا وفرنسا ، والى الهند وتركستان .

نعم إن كل حضارة (باستثناء الحضارات المصرية والمكسيكية والصينية) قد نمت تحت وصاية حضارة اعرق منها قدماً . فعالم شكل كل حضارة يظهر آثاراً غريبة عنه وهكذا بما أن النفس الفاوستية في العصر الغوطي قد حملت على احترام الاصل العربي للمسيحية لذلك أخذت تمد يديها الى ذخائر الفن العربي المتأخر . فشعور غوطي أولي هو جنوبي المنشأ ، حتى ليستطيع المرء أن ينعمه بالعربي وقد نسج نسيجه فوق واجهات الكاتدرائيات البورغوندية وبروفانس وسيطر بسحر الحجر على لغة الشكل الخارجي لكاتدرائية ستراسبورج ، وخاض معارك صامتة في التماثل والسقائف ونماذج البناء والنقوش والاعمال المعدنية ، ولم يكن تفوقهما بأقل في الفلسفة المدرسية وفي

ذلك الرمز الغربي الشديد في رمزته ، رمز اسطورة الكأس المقدسة ، متعاوناً في ذلك والشعور الاول الفوطي الفايتكنغ الذي يسيطر على القسم الداخلي من كاتدرائية ماجديبورغ وأطراف كنيسة فرايبورغ وصوفية الاستاذ ايكارت . فأكثر من مرة يبدو القوس كأنه يريد أن يتفجروفيجبر خطه الكابح كي يتحول الى قوس على شكل حذوة الحصان لكن على طراز الهندسة المعمارية البربرية النورمانية وهكذا ايضاً هي حال الفن الاپولوني في الربيع « الدوري » ، (هذا الفن الذي لم تصلنا المجازاته الاولى) فانه قد تأثر دون ريب بالعناصر المصرية الى حد كبير ، وقد تمكن بمساندة هذه العناصر وبواسطتها أن يحقق رمزته الخاصة به . لكن النفس الجوسية لا تمتلك الجرأة أمام الشكل الزائف لتنتهي الوسائل المناسبة لها دون أن تخضع لهذه الوسائل وتذعن . وهذا هو السبب الذي يجعل سياء النفس الجوسية تمتلك الشيء الكثير لتكشف عنه للسائل والباحث .

- ١٠ -

إذن فان فكرة الكون الكبير التي تعرض نفسها في مشكلة الشكل ، كفكرة مبسطة وقابلة للمعالجة ، تقدم حشداً من الأعمال للمستقبل ليمايلها ويُلم بها . ولكي نجعل عالم الشكل بمنال اليد ، بوصفه وسيلة نستطيع أن ننفذ بواسطتها الى روحانية كامل الحضارات ، (وذلك بمايلتنا لها علاجاً سيميائياً كاملاً وروح رمزياً) فانما هذا الأمر هو بمثابة تعهد لم يتجاوز حتى الآن التأمل الذي يبدو لنا قصوره جلياً واضحاً . ونحن حتى الآن بالكاد نعي أنه ربما كانت هناك سيكولوجية للأسس الميتافيزيقية لجميع الهندسات المعمارية العظمى . زد على ذلك أننا لا نملك أية فكرة عما يجب ان يكشف في قبدل المعنى الذي يكابده شكل الامتداد المجرد عندما تظلم به حضارة اخرى غير حضارته . ان تاريخ العمود لم يكتب أبداً حتى الآن ، كما وانه

ليست لدينا أية فكرة عن المغازي الرمزية العميقة التي تكن في وسائل الفن وآلاته .

فلنتأمل في الفسيفساء ! لقد كانت الفسيفساء تصنع في الأزمنة الهلينية من قطع صغيرة من المرمر ، وكانت ممتعة غير شفافة وذات حجبية يوقليدية (مثلا : صورة معركة إسوس في نابولي) . وكانت ترين أرض القاعة ، ولكن حالما استيقظت النفس العربية أخذوا يصنعون الفسيفساء من قطع من الزجاج ومن الذهب المصهور ، وكانت تغطي ببساطة جدران وسقوف الباسيليكا ذات القباب ، وهذا التصوير الفسيفسائي العربي يطابق ، في طوره ، التصوير الزجاجي للكاتدرائيات القوطية ، وذلك بوصف كلا الفنانين مبكرين مساندين للهندسات المعمارية الدينية . فالتصوير الزجاجي ونتيجة لاجتذاب الضوء يضحى فراغ الكنيسة ويحمله فراغ عالم ، بينما أن التصوير الفسيفسائي يحول الضوء الى دائرة سحرية ذهبية للألاء ، دائرة تحمل الناس بعيداً عن الواقعة الدنيوية الى الرؤى ، رؤى بلوطونيوس ، وأريجن ، والمانيّة والفنوسية والآباء والاشعار المعجائية السرية .

ولنتأمل ثانية في الميل الجميل لتوحيد القوس المستدير والعمود ، وهذا الميل هو سوري أيضاً ، وذلك إذا لم يكن عربياً شمالياً ، وابتداعاً انجز في القرن الثالث (او القرن القوطي الراقى) . إن الأهمية الثورية لهذا الدافع ، والذي هو دافع مجوسي على وجه التخصيص ، لم يُمتَرَف بها مطلقاً ، بل كان الأمر على العكس من ذلك ، إذ انه كان يُزعم بأن هذا الدافع هو دافع كلاسيكي ، وهو بالواقع حتى في أعين معظمنا كلاسيكي . لقد تجاهل المصريون كل علاقة عميقة تربط بين السقف والعمود ، فلقد كان العمود بالنسبة اليهم عود غرس لا يمثل البدانة والشدة والشجاعة بل إنما يمثل النمو .

أما الانسان الكلاسيكي الذي كانت العمود المتحوت من حجر واحد في نظره أضخم رمزي للوجود اليوقليدي ، (فعموده كان بكامله حجماً ووحدة . وثبات) فانما ربط العمود وفق نسب عمودية وأفقية بالغة الدقة من القوة

والجل بمعارضته المرتكزة على الاغمدة .

ولكن هنا وفي هذا الاتحاد بين القوس والعمود والذي قام عصر النهضة بما له من إغواء فاجمي هازل ليعجب به فيصفه بأنه اتحاد كلاسيكي صريح « واضح » (بالرغم من أنه كلف ميلاً لم يتلج أو يمكن ان يتلج في صدر الفن الكلاسيكي) فان مبدأ الجمل والقصور الذاتي الكلاسيكي هو مبدأ مرفوض هنا ، فالقوس قد شيد ليقفز بوضوح خارج العمود الناحل الرقيق . والفكرة التي تحققت هنا هي تحرر فوري من كامل الجاذبية الارضية والاستيلاء على الفراغ ، وهناك بين هذا العنصر وعنصر القبة التي تحلق طليقة حرة لكنها مع ذلك تشتمل على « الكهف » العلاقة العميقة ذات المعنى المشابه ، فالقبة والكهف هما كلاهما عنصران مجوسيان رفيضان جباران وقد بلغا اكتمالهما المنطقي في مرحلة « الركوكو » من مراحل بناء المساجد والقلاع البربرية ، حيث تبدو الأعمدة الرقيقة الأثرية (التي تنمو من الارض اكثر بكثير من ارتكازها على الارض) كأن مرأ ما قد حولها السلطة لجل عالم كامل من الاقواس المحزوزة والزخارف ورواشح الكلس الوضاعة والعقود المشبعة بالالوان . ومن الجائز ان يُعبر عن كامل اهمية هذا الشكل الاساسي من اشكال الهندسة المعمارية العربية بالقول بان مركب العمود والمعارض هو دافع كلاسيكي ، وان مركب العمود والقوس الكروي هو دافع عربي ، وان مركب العمود والقوس المدبب هو دافع فاوستي .

ولنأخذ تاريخ الدافع الكنتكري ا (نسبة الى الكنتكر ، شك الجمل ، او شك اليهود - المترجم) لب الشكل الذي يبدو فيه هذا الدافع يتجلى مثلاً في نصب « لسيكراتيس » في أثينا، وهذا النصب هو من اشد الزخارف الكلاسيكية تمييزاً . فله حجم وهو إفرادي ويبقى افرادياً ، وبإستطاعة له واحدة ان تستوعبه ، لكن سرعان ما يتبدى الدافع الكنتكري أشد ثقلًا وأعرض ثراء في زخرف « الفورا » الأمباطورية (وزخرف نرفا وترجان) وفي زخرف ميكل مارس اولتور Mars Ultor ، فالنازع المضوي في هذا

الدافع قد بلغ من التعقيد حداً يتوجب على المرء معه ، وكقاعدة عامة ، ان يدرسه ، كما وان الميل لملء السطوح يتبدى ايضاً واضحاً . وتضاف الى الدافع الكلاسيكي اوراق الكرمة والنخيل الارامية القديمة ، هذه الاوراق التي لعبت دوراً في الزخرف اليهودي . دخلت الحدود المتشابكة للأرصعة الفسيفسائية الرومانية « المتأخرة » وحافات التوابيت الحجرية وحتى الناذج الهندسية المستوية على الزخرف ، وأخيراً فان الحركة وكل ما هو غير مألوف في العالم الأنضولي الفارسي يبلغ ذروته في الزخرف العربي الذي هو الدافع الجوهري الأصل ، الدافع المناهض للتشكيلي (Plastic) حتى النهاية والمعادي للتصوير والشخصاني معاً .

فالزخرف العربي لا جسد له ، وهو مجرد الموضوع من جسده حيث يغطي الجسد ويستره بنسيج مترف لا نهاية لثرائه . وخير مثل على هذا النوع هو الابداع الاستاذي الرائع المتجلي في واجهة قلعة ماشطه (Mashetta) التي بناها الفساسنة في جبال موآب ، وهذه هي الواجهة قطعة من الهندسة المعمارية استحالَت بِكاملها زخرفاً . إن الفن الصناعي ذا الاسلوب البنظطي الاسلامي (وحتى الآن احميناه بالاسلوب اللومباردي الفرنسي الكلفي ، النوردي القديم) الذي اكتسح جميع بلدان الغرب الفني وسيطر على الامبراطورية الكارولنجية ، هو فن سبق أن مارسه من قبل الصناع المهرة الشرقيون ، أو استورد كنافذ لحافكتينا وسفاري المعادن منا وصانعي الاسلحة . ولقد كانت رافينا ولوتشيا والبندقية وغرناطة وبليرمو مراكز بارعة لفن الشكل الراقية في مدنيتهما هذه . وفي عام ١٠٠٠ عندما تطورت اشكال الحضارة الجديدة في الشمال وأقرب ، كانت ايطاليا لا تزال خاضعة بكاملها للفن الصناعي ذي الاسلوب البنظطي الاسلامي .

ولنأخذ أخيراً وجهة النظر المتغيرة نحو الجسد الانساني ، فننظر لانتصار الشعور العربي بالعالم فان مفهوم البشر في الجسد الانساني كابد ثوره كامسلة . قالانسان يستطيع أن يدرك في صورة كل رأس روماني يعود الى الفترة الواقعة ما بين عام ١٠٠ و ٢٥٠ ، وذلك في المجموعة الموجودة في الفاتيكان

التمازج بين الشعور الايولي والشعور الجوسي ، والتمازج في الوضع الفعلي و « النظرة » وذلك بوصف هذين قاعدتين مختلفتين من قواعد التعبير . وحق في روما نفسها ، ومنذ عهد «هدريان» أخذ النحت يستخدم المثقب (drill) استخداماً دائماً ، والمثقب ، كما هو معروف ، يعافه الشعور اليوقليدي بالحجر ويشتمل منه اشتراكاً كاملاً ، فبينما أن الازميل يُظهر السطوح المحددة وبذلك يؤكد في الواقع الطبيعة الحجمية المادية لكثرة المرمر، نرى أن المثقب بتعظيمه للسطح وابتداعه لآثار الضوء والظل يتكرر هذه الطبيعة الحجمية المادية ويرفضها ، وهذا فإن النحت أكان مسيحياً او « وثنياً » يفقد مسيله القديم الى ظاهرة الجسد العاري ، ويكفي المرء ليتأكد مما أوردت أن يلقي بنظرة على تماثيل انطونيوس الضحلة الفارغة ، (ومع ذلك فإن هذه التماثيل كانت أكيداً تماثيل كلاسيكية ، فتحن نرى في هذه التماثيل أن الرأس وحده هو الذي يستأثر بالانتباه السجائي ، وهذه الحقيقة لم تكن مألوفة في النحت « الاتيكي » . أما الشباب فقد اعطيت معنى جديداً كل الجدة وهي تسيطر وسدها على كامل المظهر ، زد على ذلك أن تماثيل القناصة الموجودة الآن في متحف « الكابيتولن » هي أمثال واضحة جليلة على ما ذكرت . ونحن إذا ما تأملنا في هذه التماثيل ، نرى حدقاتها متمعة ضجرة ونرى أعينها تتطلع الى البعيد ، ويتضح لنا أن كامل التعبير لهذا الانجاز لم يمد يرنكز على جسده او حجمه بل إنما أصبح يعتمد على المبدأ الجوسي مبدأ الروح ، (Pneuma) هذه الروح التي تزعم الافلاطونية الجديدة وقرارات المجالس الكنسية والمذهبان المتبري والمازدي ، بأنها موجودة في الانسان .

ولقد كتب « الأب » الوثني « إيمبلتشوس » (Iamblichus) كتاباً قرابة عام ٣٠٠ يدور حول موضوع تماثيل الآلهة ، وقد قال في كتابه أن المنصر الإلهي موجود دائماً ويؤثر في المشاهد . ولقد انتفض الشرق والجنوب ضد فكرة الصورة هذه (وهي فكرة الشكل الكاذب) لبعضها بالصورة وليحط التماثيل ، أما منابع تحطم الصور والتماثيل فانما تكن في مفهوم ما من مفاهيم الابداع الفني وهو مفهوم من المستحيل علينا تقريباً إدراك كنهه .



الفصل السابع

الموسيقى والفنون التشكيلية (Plastic)

١

فنون الشكل

- ١ -

إن أوضح طراز للتعبير الرمزي الذي أوجده حس الجنس البشري بالعالم هو (إذا ما استثنينا المجال الرياضي العلمي للمعرض ورمزية قواعده الاساسية) فنون الشكل البناءة (Die bildenden kunste) والتي يعتبر الرقم فصيحة منها . ونحن نعتبر الموسيقى بكل انواعها البالغة في عدم تشابهها، جزءاً من هذه الفنون ، ولو أن هذه الانواع قد أدخلت في مجال البحث التاريخي الفني ، بدلاً من أن تصنف في مرتبة منمزة عن الفنون التشكيلية لكننا قد خطونا حتماً خطوات اوسع الى الأمام في فهمنا لمغزى هذا النشوء والارتقاء حتى نهاية ما . وذلك لأن الزخم الاشتقاقي الذي هو المحرك والفاعل

في الفنون التي لا تستخدم الكلمة ، زخم لا نستطيع أن نفهمه أبداً إلا إذا ما أصبحنا نعتبر أن التمييز بين الوسائل البصرية (Optical) وبين الوسائل السمعية (Acoustic) هو تمييز سطحي . ونحن لن نبليغ أية غاية إذا ما تحدثنا عن فن العين وفن الأذن . فليست أشياء كهذه هي التي تفرق بين هذا الفن وذاك . ولم يستطع غير القرن التاسع عشر أن يبالغ في تقديره لأثر الظروف السيكولوجية إلى حد جعله يطبق هذا التمييز بين ما ذكرت على التعبير والرأي أو المشتركة من صحة ومخالطة (Communion) .

فلوحة شادية لكلود لورين أو فاتو (Watteau) ، لا تعرض في الواقع نفسها على عين الجسد ، أكثر مما تعرضه الموسيقى ذات الأرومة الفراغية ذاتها ، منذ باخ (Bach) على الأذن . فالعلاقة الكلاسيكية التي تربط بين الانجاز الفني وبين عضو الحس ، (والتي كثيراً ما نذكر أنفسنا تذكيراً خاطئاً بها في هذا الميدان) هي شيء ما مغاير ومختلف تماماً ، إنها شيء ما أبسط كثيراً وأكثر مادية من علاقتنا التي تربط الانجاز الفني بعضو حسنا . فنحن نقرأ عطيل وفاوست وندرس العلامات الجوفية ، أي أننا نبذل فاعلية حس بفاعلية حس أخرى ، وذلك كي نترك للروح المركزة هذين الانجاذبين ان تفعل فعلها فنيا فنها استئناف دائم من الحواس الباطنية ، استئناف الى قوة الخيال الفأوستية الحقيقية اللاكلاسيكية مظهراً وجوهراً . وبهذا فقط نستطيع ان نفهم التبدل اللانهائي الذي يطرأ على المنظر الشكسيري ، مقابل وحدة المكان الكلاسيكي . وفي الحالات القصوى ، مثل في تلك المتبدية في مسرحية «فاوست» نفسها ، فانه لمن المستحيل عرض هذه الرواية (أعني عرض كامل محتوما) عرضاً جسمانياً . ولكن كذلك هي الحال أيضاً في الموسيقى (مثلاً في A capella غير المرافقة من الطراز البالستريني ، ومثله A fortiori في قطعة « الآلام » لهزري شوتس ، وفي فوغات باخ وريغيات بيتوفن وترستات) فانا نختبر ونحيا وراء الانطباعات الحسية ، عالمًا كاملاً من الانطباعات الأخرى ، ومن

خلال هذه الانطباعات وحدها يبدأ الاكتال والعمق للانجهاز الفني بتقديم نفسها إلينا ، وهي تطلعا على شيء عن نفسها بالواسطة فقط ، بواسطة صور ذات ألوان شقراء ورمادية وغبشاء وذهبية ، وصور غروب الشمس ، وذرى سلاسل الجبال النائية المنتظمة ، وصور العواصف والريبع والمناظر الطبيعية ، والمدن الفارقة المتهاوية والوجوه الغريبة التي يتوسل بها التناغم (Harmony) إلينا والحق أنها لم تكن بالمصادفة هي تلك التي جعلت بيتهوفن يكتب آخر المجازاته وهو أصم ، فالصمم قد حرره فقط من آخر أغلاله . فمثل هذه الموسيقى (التي كتبها بيتهوفن وهو أصم - المترجم) فإن النظر والسمع معاً ليسا سوى جسرين إلى النفس لا أكثر . ولقد كان مثل هذا النوع من الرؤيا في الفن أغرباً غريباً عن الأغريقي غرابة كلية . فلقد كان الأغريقي يحس بالمرمر ببيليه ، وكانت انغام أulos (Aulos) الأجسة تحركه جسدياً تقريباً . فالعين والأذن هما بالنسبة إليه هو التلقينتان لكامل الانطباع الذي يرغب في تلقيه . لكن هذا الأمر لم يمد حتى في المرحلة الفوطبية صحيحاً وحقيقياً بالنسبة إلينا .

إن الانغام ، هي في الواقع شيء ما يمتد ومحدود ومعدود محسوب ، حالها في ذلك حال الخطوط والألوان تماماً كما وإن التناغم والتغم والثقافية ، والايقاع هي جميعاً ليست أقل من المزيينات والتناسب والجللاء والقمة Chiaroscuro والمعالج . فالمسافة التي تفصل بين نوعين من التصوير يمكن لها أن تكون أطول بكثير من تلك المسافة التي تفصل بين التصوير والموسيقى في إحدى الحقبات التاريخية . فنحن إذا ما تأملنا فيما يتعلق بتمثال مايرون ، نرى أن فن رسم المناظر الطبيعية لبوسن Poussin هو فن الكاتاتانا (Cantata) نفسه ، ونرى أن فن رمبراندت هو نفس فن بوكستهودي Buxtehude في المجازاته الموسيقية التي وضعها للأورغن ، والمجازات بإخبل Pachelbel وباخ ، كما نرى أن فن غواردي Guardi هو نفسه فن موزارت في الأوبرات التي وضعها ، وذلك لأن شكلي اللغة الباطنين لكل من العين والأذن ، هما شكلان

ينطبق الواحد منها على الآخر انطباقاً وثيقاً الى حد يبدو معه الفرق بين الوسائل البصرية والسمعية ناقصاً لا يؤبه له .

إن الأهمية التي كانت يملقها دائماً « علم الفن » على تحديد التخوم المدركة لمجالات كل فن على حدة ، تبرهن فقط على أن العناصر الأساسية للمشكلة لم تطرح بعد على بساط البحث . فالفنانون هي وحدات حية ، والحلي لا يمكن إخضاعه للتشريح . لقد كان أول عمل يعمد إليه دائماً وعي العلم المتحذلق هو تقسيم العالم اللامتناهي في سمته الى اقاليم ومقاطعات قررتها موازين الواسطة والتقنية الكاملة في سطحيتها ، وإسباغه على هذه الاقاليم والمقاطعات الصحة الخالدة ومبادئ الشكل التي لا تقبل تبديلاً او تغييراً (!) . وبهذا فرق بين « الموسيقى » و « التصوير » ما بين « الدراما » و « الموسيقى » ، وبين « التصوير » و « النحت » . ثم انطلق ليُعرّف « فن التصوير » ، « فن النحت » وهكذا دواليك . ولكن لغة الشكل التقنية هي في الواقع ليست أكثر من قناع الانحياز الواقعي . فالطراز ليس هو ما زعمه « سمير » (خدن داروين والمادية في عصرنا) حينما قال بأنه الطراز هو نتاج لكل من المادي والتقنية والغاية ، بل إنما هو عكس ما قاله « سمير » تماماً ، فهو شيء ما يستعصي على عقل الفن ، إنه رؤيا من نسق ميتافيزيقي ، إنه « إلزام » غامض ، إنه مصير ، وليست له أية علاقة من قريب او بعيد بالحدود المادية لمتخلف الفنون .

لذلك فنحن إذا ما قمنا بتنسيق الفنون وفق انطباع الحس ، فاننا عندئذ نفقد المشكلة ونحرف بها في مطلع مستهلها . إذ كيف بإمكاننا أن نؤكد جنس (فصيلة) « نحت » له مثل هذه الطبيعة العامة كي نقر ونقبل بقوانين عامة تنطبق عنه ؟ ما هو النحت ؟

لنعد الى التصوير ثانية ! لا يوجد هناك شيء كهذا يدعى (الد) فن (١)

« The » Art of painting

يريد شبنغلر هنا أن يؤكد بال التعريف The ط كلمة فن ولذلك اوردنا آل التعريف بين قوسين -- (المترجم)

التصوير ، فان أي إنسان يقارن بين صورة لرفائيل تبرز فيها المعالم (Outline) وبين صورة لتيسيان تبرز فيها بقع الضوء والظل ، دون أن يشعر بأن هاتين الصورتين تنتميان إلى فنين مختلفين ، وأن أي إنسان لا يستطيع أن يتحقق من انعدام وجه الشبه في الجوهر بين المجازات « جيوتو » Jiotto او منتغنا (Mantegna) (نصريس أبدعته ضربة فرشاة) وبين المجازات فرمير وغويا ، وهي موسيقى أبدعت على خيش ملون ، فان مثل هذا الانسان لن يستطيع أبداً أن يدرك المشاكل الأشد عمقا . أما فيما يتعلق بالتصوير على الحائط لبوليفنوتوس وبفسيفساء رافينا ، فانه لا توجد حتى اوجه الشبه في الوسائل التقنية كي ندخلها في الجنس (الفصيلة) المزعوم ، كذلك ما هو العنصر المشترك بين الحفر على المعدن وبين فن « فرانجيلكو » أو بين التصوير البروتو كورنثي على المزهريات والاواني وبين نوافذ الكاتدرائيات القوطية ، او بين تضاريس مهر وبين تضاريس بارثينون ؟

إنه إذا كانت هناك حدود للفن ، (حدود شكل صير نفسه) فارت هذه الحدود هي حدود تاريخية وليست حدوداً تقنية او سيكلوجية . فالفن هو مركب عضوي وليس منهجاً . وليست هناك أجناس فن تنساب في كل القرون وفي كل الحضارات .

وحتى حينما نجد (كما هي الحال في عصر النهضة) تقاليد واعرافاً تقنية مزعومة نتخذنا بين لحظة وأخرى لنؤمن بخلود صحة قوانين الفن العتيق (اليوناني والروماني - المترجم) ، فان ما نجده حينذاك هو تخطط متناقض في اعماقه . فليس هناك من أي المجاز فني يوناني او روماني يرتبط بأي رابط بلفة شكل تمثال لدوناتيلو ، أو صورة لسيفنوريلي او واجهة لميكالنجلو . والحق أن الكواتروتشنتو ^(١) Quattrocento يرتبط باطنياً بالمعهد القوطي المعاصر وليس بأي شيء غيره ، أما الحقيقة القائلة بأن

(١) Quattrocento : القرن الخامس عشر عصوراً بالفن والاداب الإيطالية - المترجم

الطراز الاغريقي الايوني قد « تأثر » بالتصوير المصري ، أو أن الفن « التوسكاني » المبكر « تأثر » بتصوير « الاثوسكان » على القبور ، فانها تدل أكيداً على ما هو مضمهر حينما يكتب بانح فوعيه عن موضوع غريب عنه ، فهو يُرى ما الذي يستطيع أن يعبر عنه بواسطتها . إن كل فن افرادي ، أكان فن تصوير المناظر الطبيعية الصيني . أو الفن التشكيلي المصري ، أو الفوطي الكونثروپوني ، هو فن يتواجد مرة واحدة فقط ويختفي باختفاء نفسه ورمزيتها ولا يعود أبداً .

- ٢ -

وبهذا يفتح رأي الشكل انفتاحاً عريضاً واسماً ، فليست الآلة التقنية فقط وليست لغة الشكل وحدها ، إنما اختيار جنس الفن نفسه يُرى ايضاً وسيلة من وسائل التعبير . فان ما يعنيه ابداع رائحة معلم (Masterpiece) بالنسبة للفرد للفنان (مثلاً الحراسة الليلة لرامبرانت ، أو المايستر سنجر لفاغنر) ، اي ابداع صنف أو مرتبة من فن مدرك على هذه الصورة ، يعني بالنسبة الى تاريخ حياة حضارة من الحضارات . انه حقي تاريخي . وبفض النظر عن الطواهر الخارجية ، فان كل فن كهذا هو تركيب عضوي افرادي لا سلف له او خلف . فنظريته وتقنيته وعرفه او تقليده هي جميعاً أشياء تنتمي الى طبيعته ولا تحتوي على أي شيء من الصحة الخالدة او الكونية . فمتى يولد أحد هذه الفنون ، ومتى يستهدف نفسه ، وهل يموت أو يُحوّل الى فن آخر ، ولماذا هذا الفن او ذاك ، فن سائد أو غائب عن حضارة معينة ، فجميع هذه الاسئلة هي اسئلة شكل في ارفع ما للشكل من مفهوم ، وهي اسئلة كذلك الاسئلة تماماً التي تسأل ، لماذا يتجنب مصورون او موسيقيون افراديون له دون ما وعي منهم ظلالاً او تناغمات معينة ، او على العكس من هذا ،

يفضون تلك الظلال وهذه التناغمات الى درجة تتمكن معها من معرفة شخص المصور او الموسيقى من تلك الظلال او هذه التناغمات .

ان النظرية لم تعترف حتى الآن بأهمية هذه المجموعة من الاسئلة ، وحتى نظرية يرمنا هذا ، ومع هذا فانتنا من هذا الجانب بالذات ، الجانب السياثي ، يستطيع الفهم ان يبلغ الفنون ويدركها ، لقد افترض حتى الآن ، وذلك دونما البسط لتمحيص القضايا الخطيرة التي يثيرها ما يلي من افراض .

ان «الفنون» المتعددة المبنية في منهاج التبويب (الذي يزعمون صحته) هي جميعاً فنون ممكنة في كل زمان وكل مكان ، وان غياب هذا الفن أو ذاك في حالات خاصة ، انما يرد أولاً واخيراً : الى العوز العرضي الى الشخصيات المبعدة الى الظروف الحافزة الدافعة ، او الى المناصرين الحصفاء لقيادة «الفن» على دربه . وهنا يبرز لنا ما أدعوه بنقل مبدأ السببية (العلية) من عالم الصيرورة . ولما لم تكن لديهم أية عين ليروا بها منطق الحي وضرورته المختلف تماماً ، وليبصروا بها المصير وحتمية الحدوث الفريد في نوعه لامكانات التعبير ، لذلك لجأ الناس الى الاسباب : (العلل) الواضحة والمحسوسة لبناء تاريخهم للفن ، وهذا التاريخ الذي أمسى يتألف من سلاسل من الحوادث ذات وفاق ومطابقة سطحين فقط .

ولقد سبق لي في الصفحات الاولى من هذا الكتاب أن فضحت ضعالة الرأي القائل بالتتالي المسطري (نسبة الى مسطرة) للجنس البشري والبادي في تقسيم التاريخ الى حقبات ثلاث ، قديمة ووسيلة وحديثة ، هذا التقسيم الذي اعماه عن رؤية التاريخ الحقيقي وتركيب الحضارات الارقي . فتاريخ الفن هو حالة واضحة في حد ذاتها . فإذا ما زُعم وجود عدد من دوائر فن معرفة تعريفاً جيداً وثابتة وغنية عن البيان ، فان المرء سينطلق عندئذٍ الى تنظيم تاريخ هذه الدوائر المتعددة وفقاً للمنهاج القفي عن البيان غنى تلك ، والمقسم للتاريخ الى حقبات قديمة ووسيلة وحديثة ، وطبعاً الى اطراح الفنين الهندي والاسيوي الشرقي جانباً ، واطراح فن اكوم وسباً ، وفن

الساسانيين وفن روسيا ، وإذا لم يحذف هذه الفنون جميعاً ، فإنه في أحسن الحالات سينفيها الى الملاحق . ولم يخطر على بال أحد أن نتائج كهذه تستثير الجدل في اختلال النسيج وفساده ، فهم قد وجدوا المتنازع أمامهم ووجدوا أنه يتطلب حقائق ، وأن عليهم أن يقننوه بها ما كان الثمن . وعلى هذه الشاكلة جرى رسم تاريخ الفن صعوداً وهبوطاً ترسماً عقيماً غريباً أبه . فالازمنة الساكنة الهامدة وصفت بأنها «توقفات طبيعية» ، وعندما كان يموت حقاً فن عظيم كلوا يسمونه «انحطاطاً» ، وعندما كانت ترى عين متحررة حقاً من التحيز ولادة فن آخر في صقع آخر ليعبر عن الانسانية ، كلوا يسمون هذه الولادة بعثاً وانبعاثاً . وهم لا يزالون يدرسوننا حتى هذا اليوم أن عصر الانبعاث هو الولادة الثانية للعصر الكلاسيكي . وهكذا استخلصوا ذاك الاستنتاج القائل بأنه يمكنكك ويحق لك أن تتناول فنوناً ضعيفة وحتى مينة (وحاضرنا فيما يتعلق بهذا الموضوع ميدان معركة حقيقي) وأن تدفع بها الى الانطلاق بواسطة منهاج اصلاح واع او انبعاث ارغامي .

ومع هذا ، فإن في هذه المشكلة مشكلة النهاية ، مشكلة النهاية المؤثرة المفجائية لاحد الفنون العظمى (نهاية الدراما الاثينية في يوريديس ، ونهاية النحت الفلورنسي بيكالتنجاو ، ونهاية الموسيقى الادائية بلسن وفاجنر وبروكنر) تكون الطبيعة العضوية لهذه الفنون في أشد حالات الوضوح ، ونحن اذا ما أمعنا النظر امعناً كافياً لن نجد أية صعوبة في إقناع انفسنا بأنه لم يولد أي فن له شيء من العظمة مرتين . فلم ينتقل أي شيء من اسلوب الهرم الى الاسلوب الدوري ، وليس هناك من أي شيء يربط المعبد الكلاسيكي بيزنيليسا الشرق الأوسط ، أما فيما يتعلق باقتباسها المجرد للعود الكلاسيكي بوصفه عنصراً معيارياً ، ومع أن هذا الاقتباس يبدو ذا أهمية قصوى في نظر المراقب السطحي ، فإنه في الواقع لا يزيد أهميته عن أهمية استخدام «غوثيه» لليتولوجيا القديمة حين وضعه لمشهد ليلية فالبرجس الكلاسيكية في مسرحيته «فاوست» . ان الايمان ايماناً أصيلاً بولادة الفن الكلاسيكي مرة ثانية ، او

ولادة أي فن كلاسيكي ، في القرن الخامس عشر يستلزم أن نعطى الخيال مطاً
 نادراً . زد على ذلك أن الفن العظيم قد لا يموت فقط مع الحضارة بل انما قد
 يموت أيضاً داخلها ، وهذا ما نستطيع أن نشهده في مصير الموسيقى في العالم
 الكلاسيكي . فلا شك أن امكانات الموسيقى العظمى في هذا العالم المذكور
 يجب ان تكون قد تجلب في زمن رجل النبع النوري ، (والا كيف نستطيع
 خلافاً لذلك ان نقدر أهمية اسبوطه ذات الطراز العتيق في أعين موسيقيين
 كاولئك من الذين جاءوا فيما بعد (لان تيرباندر واثالباس والكلمات كانوا
 لا يزالون نافذي الاثر هناك ، وذلك عندما كان فن التاثيل في أماكن أخرى
 مايرج في عصر طفولته) ومع ذلك أمسك العالم الكلاسيكي المتأخر عنه .
 ووفق الاسلوب ذاته فان كل ما حاولته الموسيقى في ميدان التصويري الجبهي
 (نسبة الى جبهة) ، التضريس العميق والموزاييك قد خضع أخيراً واستكان
 امام الزخرف العربي ، كما وان كل شيء من الفنون التشكيلية الذي انبت في
 ظلال الكاتدرائيات القوطية في « شارتر » و« ريمس » و« بامبرج » و« نورمبرج »
 والمجازات بطرس فيشر في نورمبرج ، وفيروتشيو في فلورنسا قد اختفت
 وتلاشت امام التصوير الزيتي في مدينة البندقية والموسيقى الادائية الباروكية .

- ٣ -

ان معبد « بوسايدون » في بيسكوم ، وكاتدرائية مدينة اولم Ulm ، وهما
 انجازان من انجازات اشد المصور الدورية والقوطية نضوجاً ، يختلفان بالذات
 اختلاف الهندسة اليوقليدية التي تمحدد حجماً للسطوح ، عن الهندسة التحليلية
 هندسة مركز النقاط في الفراغ المستندة الى المحاور الفراغية . ان جميع
 الابنية الكلاسيكية تبدأ من الخارج ، بينما ان جميع الابنية القربية تبدأ من
 الداخل ، كما وان الابنية العربية تبدأ أيضاً من الداخل . اذ ان هناك نفساً
 واحدة ، واحدة فقط هي النفس الفارسية التي تنو الى اسلوب ، وهي

التي تخترق الجدران لتفوس في الكون اللامحدود للفراغ ، وتجمل من داخل البناء وخارجه صورتين تكمل الواحدة منها الاخرى ، صورتين تعبران عن نفس الشعور الواحد بالعالم . ان المظهر الخارجي للبازيليك قد يكون ميداناً للزخرف والزينة ، لكنه ليس بالتأكيد هندسة معمارية . فالانطباع الذي يصادفه المشاهد عندما يقترب منه (المظهر الخارجي للبازيليك - المترجم) هو انطباع عن شيء ما يدرأ ، شيء ما يخفي سرّاً . قلقة الشكل في غيشة الكهف موجودة بالنسبة الى المؤمن فقط ، وهذا العامل هو عامل مشترك بين اسمى انجازات هذا الاسلوب وارفعها وبين ابسط الاعمال الفنية المتدنية (نسبة لآله الشمس عند الفرس - المترجم) والسرايب التي جاءت كقطع تعبيري جبار لنفس جديدة . والان حالما تستولي الروح الجرمالية على طراز البازيليك يطرأ تحول فجائي عجائي على كل الاجزاء المعمارية ، وذلك فيما يتعلق بكل من المركز والفصوص . فهنا في الشمال الفاوستي يبدأ الشكل الخارجي للبناء ، أكان هذا البناء كاتدرائية او بناء للسكن ، اقول يبدأ بالارتباط بالمعنى الذي يسيطر على ترتيب الشكل الداخلي ، وهذا المعنى لم يفصح عنه المسجد ، وهو معدوم الوجود في المبدع الكلاسيكي . فلببناء الفاوستي مُحِيتاً وليس مجرد واجهة ، ويتسلق مع هذا المُحِيتا جلد ذو مفاصل يحرق بنفسه خارجاً من خلال سهل فسيح كالكاتدرائية في سبيير (Speyer) ، او ينتصب شاخاً يطاول براسه السماوات كتلك الحازونات التي لا يحصيها العد والموجودة في المخطوط الاصيلي لكاتدرائية ريمس . ان النازع الى الواجهة الذي يرحب بالمشاهد ويطلعه على المعنى الباطني للفضاء ، لا يسيطر فقط على البناءات الرئيسية الافرادية ، بل انما يسيطر ايضاً على كامل منظر شوارعنا واحياناً وبلداتنا بما لها من ثراء مُتميّز في التوافد .

إن الهندسة المعمارية في المرحلة المبكرة هي الأم لكل ما يتبعها من فنون . فهي التي تقرر اختيارهم وتقرر روحهم . ووفقاً لذلك نرى أن تاريخ فن التشكيل الكلاسيكي هو جهد واحد لا يكلل او يمل لانجاز مثل أعلى

واحد ، مثلاً إخضاع الجسم البشري الطليق في وقفته بوصفه إزاء الحاضر الحقيقي المجرد ووعاءه . فهيكّل الجسد العاري كأن بالنسبة إليه ، كما كانت تماماً كالتدريسية الأصوات بالنسبة الى الفاروسي (تاريخ فن التشكيل الفاروسي - المترجم) وذلك ابتداءً من أبكر العصور الكونتروروتية حتى التأليف الجوقي في القرن الثامن عشر . لقد فشلنا حتى الآن في فهم القوة العاطفية لهذا الانعطاف الدنيوي للفن الإبولوني ، وذلك لأننا لم نشعر كيف ان الجسد المادي المحض والمدمج النفس (وذلك لأن هيكّل الجسد ليس له شكل داخلي ، ايضاً !) هو الهدف الذي جاهد للوصول إليه كل من التفسير للمجهور لقدمه والتصوير الكورني على الحزف ، والتصوير الاتيني على الحائط ، حتى جاء أخيراً بوليكلتوس وفيدياس وأظهرا لهم كيف يتجزؤهم على أكل وجه . وقد زعمنا نحن بماء رائع عجيب بأن هذا النوع من التفتت هو جازم بات ويمكن كونياً معاً ، وانه هو في الواقع « فن التفتت » . وقمنا بكتابة تاريخه بوصفه تاريخاً يتم بكل الشعوب والمراحل والحقبات التاريخية ، وهناك حتى يومنا هذا محققون يتحدثون ، تحت تأثير مبادئ عصر الانبعاث غير المحربة ، عن الجسد البشري العاري بوصفه أنبل وأعرق موضوع « لفن التفتت » . ومع ذلك ، فان فن - التمثال هذا ، فن الجسد العاري الواقف طليقاً على موطىء قدميه والمدرّك من جميع جوانبه المتائلة ، قد وُجد في الفن الكلاسيكي ، والكلاسيكي وحده ، وذلك لأن تلك الحضارة كانت هي وحدها التي رفضت رفضاً باتاً جازماً أن تتخطى حدود الحس الى الفراغ . لقد كان يُراد دائماً للتمثال المصري ان يُرى من الأمام ، وهو تفتت سطح مستوٍ متباين ، زد على ذلك أن تماثيل عصر الانبعاث المدرّكة بوصفها كلاسيكية (ونحن حقاً نفضل من قلة عددها انا ما خطر لنا خاطر كي نحسبها) هي ليست سوى تذكارات شبه غوطية .

ان تطور هذا الفن الصارم في لافراغيته يشغل القرون الثلاثة المبتدئة من عام ٦٥٠ - ٣٥٠ ، وهي مرحلة تمتد من اكتمال العصر النوري وتحديد الحلبة

المعمارية (Frontalness) حتى حلول التصوير الهليني والتيجيلي الذي اختتم الاسلوب العظيم . وهذا النحت لن يفهم أبداً على حقيقة الاحياء يُعتبر آخر وارفع فن كلاسيكي ، بوصفه ينبع من فن سطح مستور ، وقد أذعن أولاً للتصوير على الحائط ثم تغلب عليه . ولا شك انه باستطاعتنا ان نقفني آثار أصله حتى التجارب في معالجة ذاك الحجم المماثل له معالجة العمود الفقري ، أو الاواح التي كانت تستخدم لتغطية جدار المبدع ، ولا ريب أننا سنجد هنا وهناك الكثير من التقليد للانجازات المصرية (كرسوم ميلتيوس الجالمة) بالرغم من انه قد تكون قلة اللغة من الفنانين الاغريق هي التي رأت انجازاً واحداً من تلك الانجازات . ولكن التمثال بوصفه مثلاً أعلى للشكل يعود من خلال التفرس الى التصوير الخزفي القديم والذي ينبعث منه أيضاً التصوير على الحائط . ان التفرس هو كالتصوير على الحائط ، أي انه مشدود إلى الحائط الحتمي وان كل هذا النحت حتى عصر مايرون يمكن اعتباره تفرساً قد فصل عن السطح . وقد عومل الحجم في النهاية بوصفه جسماً مستقلاً قائماً بذاته ومنفصلاً عن كتلة البناء ، لكنه يبقى في جوهره صورة (سلوطة) قائمة امام الجدار . ولقد أطرحت الاتجاه الى العمق جانباً ، فالانجاز ينتشر جيبياً امام المشاهد . وحتى تمثل مارسياس «لمايرون» يمكن نسخه على الزهريات او قطع النقود المعدنية دون كبير غناء او تكثيف مُدرك .

ونتيجة لذلك فإن ما يحظى أكيداً بالافضلية من الفنانين الرئيسيين « المتأخرين زمنياً » هو التصوير على الحائط . ان الخزف القليل من الناذج يمكن ان نجهدا دائماً أولاً في الاشكال المرسومة على المزهريه ، والتي كثيراً ما يجمعونها ويحتج متوازية مع فنون النحت المتأخرة كلياً زماناً . ونحن نعرف بان مجموعة كينور Centaur ، لكرنيس القرب في اوليا قد استخلصت من التصوير ، أما في معبد ايجنيا فإن الانطلاق من كرنيس القرب الى كرنيس الشرق هو بمثابة انطلاق من طبيعة الرسم على الحائط الى طبيعة الجسم . وقد تم هذا التبدل على يدي بوليكليتوس قرابة عام 460 ومنذ هذا العام فما بعد

اصبحت المجموعة التشكيلية هي النموذج للتصوير الدقيق الحازم في اسلوبه . ولكن ابتداءً من ليسبوس أصبحت المعالجة المكعبة ، المعالجة بكل الوسائل والطرق معالجة فرستيقية Veristic بكاملها ^(١) ، معالجة تقول بان للbesch والتسويق أيضاً مكانتهما لدى الحقيقة والقيمة الجمالية . ^(٢) لقد امتست هذه المعالجة مذعنة « للواقعة » ، وحتى آنذاك ، وحتى فيما يتعلق ببراكستيلس أيضاً ، فإنه لا يزال لدينا تطور جانبي او افقي المسقط (Planar) للفوضوع بالإضافة الى مسودة واضحة التي هي ذو اثر كامل في فعاليتها ، وذلك فقط بالنسبة الى وجهة او وجهتي نظر . لكن ممارسة تعدد الالون على الرخام هي برهان ساطع لا يدحض على اصل صورة النحت المستقل وهي ممارسة لم يعرفها عصر الانبعاث وعصر « التكسك » والتي من الممكن ان يُحس بها على انها بربرية كما وباستطاعتنا ان نقول نفس الشيء عن نحت التماثيل الذهبية والمعاجية وعن الطلاء (النيا) الذي يغطي البرونز ، هذا المعدن الذي يتلك نعمة ذهبية خاصة به .

-٤-

ان المرحلة الفنية الغربية الموافقة لتلك (الكلاسيكية) تشغل القرون الثلاث الممتدة من عام ١٥٠٠ - ١٨٠٠ ، أي انها تقع بين نهاية الفن القوطي المتأخر زمناً وبين التحلل فن الروكوكو وانحطاطه ، هذا الفن الذي يعبر عن أسمى ما وصل اليه الاسلوب الفانوسي . ففي هذه الحقبة ، وتجارباً مع التواء المظهر الملحاح لوعي إرادة التسمي الفراغية ، فان الموسيقى الإدائية قد تطورت حتى أمتت الفن الزائد والمسيطر على غيرها من الفنون . ففي مطلع القرن السابع عشر ، أخذت الموسيقى تستخدم ألوان النغم المميزة للالات الموسيقية ، وتستعمل متباينات في الاوتار والنقش والأصوات البشرية كوسائل تصوير . وطموحها هذا (وهو طموح لا شعوري) كان يستهدف الارتقاء

(١) Verism : النظرية القائلة بان للbesch والتسويق من الفن والآداب مكانتهما لدى الحقيقة والقيمة الجمالية .

(٢) اضفنا هذه الجملة من عندنا وغبة منا في ايضاح كلمة Veristic - المترجم -

بها إلى مصاف الاساتذة المصورين العظام ابتداءً من تيتسيان وانتهاءً « بفلاسي »
ورامبراندت . فهي تصور صوراً (السواك ابتداءً من جبريللي ، توفي عام
١٦١٢ حتى كوريللي ، توفي عام ١٧١٣ وتظهر في كل حركة من حركاتها
موضوعاً غمته الفخامة وديجته العظمة ويستند إلى أساس وتراث الـ « باصو
كونتنيو » (Basso Continuo) وترسم بالزيت مناظر طبيعية بطولية (في
الكائنات الرفية) وتصور لوحات بخطوط من الانغام (في Lament of Ariadne)
لمونترقيدي عام ١٦٠٨) ولكن هذا التعايش والانسجام بين التصوير والموسيقى
ينتهي ويزول مع أساتذة الموسيقى العظام من الالمان . فلم يعد التصوير يطبق
الموسيقى أو يحتملها ، والموسيقى نفسها أمست مستبدة طاغية ، فالموسيقى
(ودون ما شعور منها) هي التي أصبحت على أيدي الموسيقيين الالمان تسيطر
على التصوير وتتحكم بالهندسة المعمارية في القرن الثامن عشر ، وأخذت تحت
يدوي شيئاً فشيئاً ويختفي أكثر فأكثر وبصورة جازمة ، من الامكانيات الاعتي
لعالم الشكل هذا .

ان ما يميز بين التصوير كما كان من قبل وبين التصوير كما اصبح فيما بعد ،
اي التحول من فلورنسا إلى مدينة البندقية (او لنقل بكلمة اوضح : ان ما
يفرق بين تصوير رفايل وتصور تيشيان ، ويمثلهما مثلين لفنين يختلف احدهما
عن الآخر اختلافاً تاماً) اقول ان ما يميز بين ذلك وهذا ، قائم هو
الروح التشكيلية للأول التي تسلك التصوير مع التزئير ، بينما أن الروح
الموسيقية المتحلية في انجازات الفن الثاني وفي تقنية ضربات فرشاة منظورة
ومعلولات عمق لوحية ، هي روح مماثلة لروح الوتر الملون النغمات ولتنفس
الجوقات . وهاتان الروحان تمثلان لنا تعارضاً لا مرحلة انتقال ، واعترافنا
بهذه الحقيقة أمر حيوي كي تتمكن من فهم التركيب العضوي لهذه الفنون .
وعلينا هنا ، كما علينا في كل زمان ومكان ، ان نحترس من الفرضيات التجريدية
بوجود « قوانين فن خالدة » . ان « التصوير » هو مجرد كلمة . فالتصوير
الغوطي على الزجاج كان مجرد عنصر من عناصر الهندسة المعمارية الفوطية ،

لقد كان خادماً لرمزيتها الصارمة، سحاله في ذلك كحال الفنين المصري والعربي،
او اي فن آخر كان في هذه المرحلة خادماً للغة الحجر . فالاجسام الملقوفة قد
بنيت (لاحظ كلمة بنيت - المترجم) كما بنيت الكاندرانيات تماماً . ولم
تكن الطيات التي تلفها سوى زينة وزخرفاً لا خلاص لا نهاية لمعقه ، ولتعبير
حازم صارم دقيق . ونحن اذا ما انتقدنا صلابتها وتيبسها وذلك من وجهة
نظر تقليد الطبيعة ، فالتنا نكون بعملمان هذا قد أخطأنا فحواهما تماماً .

زد على ذلك ان « الموسيقى » هي مجرد كلمة أيضاً . وهناك بعض
موسيقى كان موجوداً في كل زمان ومكان وحتى قبل وجود أية حضارة
أصلية ، وحتى بين الوحوش . لكن الموسيقى الكلاسيكية الجدية لم تكن
سوى تشكيلاً (Plastic) للاذن . فالأول الرابطة، في تلون انغامها وسلها
الرخو (Enharmonic) لها معنى معماري لا معنى تناغمي (هرموني) .
ولكن هذا هو الفرق كل الفرق بين الجسم والفراغ . لقد كانت تلك الموسيقى
(الكلاسيكية) وحيدة الصوت ، والآلات الموسيقية القليلة التي استخدمتها
قد صنعتها وطورتها وهي تستهدف ارضاء التشكيل النغمي ، ولذلك فإن
رفضها للقيشارة المصرية هذه الآلة المشابهة في لونها النغمي للبيان
(Harpischord) كان أمراً بديهياً . وفوق كل هذا ، فإن اللحن (كبيت
الشعر الكلاسيكي ابتداء من عصر هوميروس حتى عصر هادريان) قد عولج
علاجاً كياً لا نبرياً او تفخيماً ، أي ان المقاطع (مقاطع اللحن) وأحجامها
وامتدادها واتساعها هي التي كانت تقرر الارتفاع . والاهتمامات القليلة المتبقية
لدينا منها كافية لترينا ان السحر الحسي لهذا الفن هو شيء ما خارج نطاق
إدراكنا ، لكن هذه الحقيقة بالذات يجب ان تجعلنا نعيد النظر في آرائنا
وافكارنا في الانطباعات التي يخلقها تحت التماثيل والتصوير على الحائط ، وذلك
لأننا لا نعرف ولا نستطيع ان نعرف او نختبر السحر الذي تفق هذه به عين
الاعريقي .

وكذلك تتساوى الموسيقى الصينية أيضاً وتلك في عجزنا عن ادراكها .

فنحن لا نستطيع ابدا ان نغز في هذه الموسيقى بين ما هو مرح ومؤسر وبين ما هو كئيب ومحزن . والمكس ، بالمكس ، فان الصينيين يعتبرون الموسيقى الغربية دون استثناء موسيقى زحف عسكري (Marche music) . وهذا هو الانطباع الذي يخلفه العنصر الايقاعي الديناميكي من عناصر حياتنا في « الطار » المدمم الثبرات للنفس الصينية ، وهو في الواقع ، الانطباع الذي يخلفه في كامل نفس الجنس البشري للغرب عنا ، انه في الحيوية الاتجاهية المتجلية في صحنون كنائسنا وواجهات طبقات منازلنا ، ومرثيات العمق في صورة ، وفي زحف مأساتنا المسرحية ورواياتنا ، ناهيك عن تقنياتنا ، وكل مجرى حياتنا الخاصة والعامة . فنحن نمتلك بانفسنا ذبرة في دمننا ، ولهذا السبب لا نلحظها او نشعر بها . ولكن عندما نضع ايقاعنا جنبا الى جنب وحياة غربية عنا ، فاننا عندئذ نجد التنافر بينه وبينها أمراً لا يُطاق ويحتمل . زد على ذلك ان الموسيقى العربية هي ايضا عالم آخر تماما . ونحن لم نعرفها حتى الآن الا من خلال تشكلها الكاذب (الزائف) ، اي في الشكل الذي عرضتها علينا فيه التراثيل البيزنطية والتراثيل اليهودي للمزامير ، وحتى هذه فاننا لا نعرف منها الا ما تسرب اليها بواسطة كنائس الغرب البعيد بكتب من الترانيم والتراثيل ، وكثرتيل ودادي للمزامير وكترانيم دينية . وانه لفي عن البيان ان ليس الغرب المتدين ، غرب « الاديسا » فقط ، (او المذاهب التوفيقية ، وخاصة العبادة السورية للشمس ، والغنوسيين والمنايين) بل ايضا تلك المذاهب الشرقية الاخرى (المزدية والمسانية - نسبة لمان - وكنائس العراق ، والمسيحيون النسطوريون عندما حان حينهم) كان لا شك لها موسيقى دينية مقدسة من نفس الطراز ، موسيقى تطورت جنبا الى جنب والموسيقى اللنيوية المرحية (وخاصة في تقاليد الفروسية من عربية جنوبية وساسانية) وقد بلغ كلا هذين النوعين من الموسيقى (الديني والديني) ذروتها في الاسلوب المراكشي الذي سيطر على البلاد الممتدة من اسبانيا حتى فارس . ولم تقتبس النفس الفاوستية من هذا التراث كله غير

بعض اشكال كنسية قليلة ، زد على ذلك انها حالما اقتنست تلك الاشكال قامت بتبديلها جذراً وفرعا (هو كبالد ، غويدو دارتزو ، في القرن العاشر) لقد انتجت النبرة النغمية ، وترقم الميزان الموسيقي (Beat) « الزحف » والبلوفوني (ككافية الشعر المعاصر) الذين اجتمعوا ليشكلا صورة للفراغ اللامتناهي . ولكن لكي نستطيع ان نفهم هذا ، علينا ان نغيز بين الجوانب التقليدية والجوانب الزخرفية للموسيقى ، وبالرغم من ان معرفتنا محدودة بالتاريخ الموسيقي لغرينا ، وذلك بسبب الطبيعة الرشيقة لجميع ابداعات اللحن ، الا ان هذه المعرفة كافية لتظهر تلك الثنائية للتطور التي تعتبر احد المفاتيح الرئيسية لتاريخ الفن بأكمله . فالاول من تلك الثنائية هو النفس ، اللوحة الطبيعية ، الشعور ، أما الثاني فهو الشكل الصارم ، الاسلوب ، المدرسة . ان للغرب موسيقى زخرفية ذات اسلوب عظيم (وهي تقابل كامل الموسيقى التشكيلية الكلاسيكية) وهذه الموسيقى ترتبط بتاريخ الهندسة المعمارية للكاتدرائية ، وهي تشبه شبحاً وثيقاً للفلسفة اللاهوتية والصوفية ، وتجد قوانينها في موطن الفن الفوطي الرفيع والممتد ما بين نهري السين والشلث .

ولقد تطور اللحن الكونتربوني في وقت واحد ومنهاج الدعامة الطائفة في الهندسة المعمارية ، اما نبهه فكان اسلوب « الرومانسك » اسلوب فوكسبوردين « والدسكانت » بحركته الموازية والمماكسة . والحق ان هذه الهندسة المعمارية هي هندسة اصوات بشرية ، زد على ذلك أن التصوير على الزجاج ، هو كمجموعة التماثل ، لا يمكن ادراكه الا في انتظام هذه العقود الحجرية . فمع هذه العقود يتبدى فن فراغ رفيع ، فن ذاك الفراغ الذي اعطاه نقولا اوريسم ، مطران ليسي Lisieux معنى رياضياً وذلك بواسطة تقديمه للإبعاد الاحداثيية Co-ordinales وهذه هي الـ « Rinascita » والـ Reformatio الاصلين كما شاهدهما يواكيم فلوريس في نهاية القرن الثاني عشر ، انها ولادة نفس جديدة تمكس صورتها مرآة لغة الشكل لفن جديد .

ولقد ولدت مع هذا الفن ، وفي القلعة والقرية موسيقى مقلدة دينوية ، موسيقى التروبادورز والمينيسنجر والمسترلز . وقد انتقلت هذه الموسيقى « كفن جديد » من ساحات الاقاليم الى قصور أثرياء « توسكان » وذلك قرابة عام ١٣٠٠ ، أي في عصر دانتي وبترارك ، وكانت تتألف من انغام بسيطة تروق للقلب بما لها من Minor Major ، ومن Canzoni (نوع من الشعر أو الأغنية الايطالية - المترجم) وأرجوزه و Caccias ، كما وانها كانت تشتمل على طراز من الاوبرا الشهمة (كلوبريتا آدم ديلا هيل المعروفة باسم روبين وماريون) . وقد دفعت هذه الاشكال بعد عام ١٤٠٠ اشكال الغناء الجماعي الى النمو ، كالقصيدة الثلاثية الابيات والقصة الشعرية Ballade . وجميع هذه هي فن الجمهور والعامة . فالاحاسيس تصور منقولة عن الحياة ، احاسيس الحب والصيد والفروسية . وبيت القصيد فيها هو الاستنباط النغمي بدلاً من رمزية تقديمها المسطري ، وبذلك فإن هناك بوناً بين الكاتدرائية والقلعة . فالكاتدرائية هي موسيقى ، بينما ان القلعة تصنع موسيقى . فالكاتدرائية تبدأ بنظرية أما القلعة فتبدأ ارنجماً ، وهذا الفرق هو الفرق بين الوعي البقظ وبين الوجود الحي ، بين المنشد الروحي وبين المغني الفروسي ، فالتقليد يقف قريباً جداً من الحياة والاتجاه ، لذلك فهو يبدأ باللحن ، بينما ان رمزية الكونترابونتية ، تنتمي الى الامتداد ، وهي تشير بواسطة البافوني الى الفراغ اللامتناهي . ولقد جاءت النتيجة ، من الجهة الأولى ، غزونا من القوانين والقواعد « الخالدة » ، اما ، من الجهة الثانية ، فكانت ذخيرة من الالحان الشعبية التي كان حتى القرن الثامن يستمد منها الالهام لصوره ، ويكشف هذا تبان ذاته عن نفسه فنياً في التعارض الطبقي في عصري الانبعاث والاصلاح الديني . فلقد كان ذوق فلورنسا الظريف المتأذب يتفر من الروح الكونترابونتية ، ولقد تدرج تطور الشكل الموسيقي الصارم من الموتيت (Motet) الى القداس ذي الاصوات الأربعة تطوراً كلياً داخل الدائرة السحرية للهندسة المعمارية الفوطية وذلك على أيدي

دستابل Dunstaple وبنشوا Binchois ودوفاي Du fay (عام ١٤٣٠) .
وابتداءً من « فرا الجليكو » حتى ميكالنجلو ، فإن الاساتذة الهولنديين
المظام انفردوا في السيطرة على الموسيقى الزخرفية . ولم يجد لورنسو دي -
مديشي شخصاً واحداً في فلورنسا قادراً على فهم الاسلوب الصارم ، لذلك
كان عليه ان يستدعي دوفاي اليه . وبينما كان ليوناردو ورفائيل لا يزالان
يصوران بلغ أوكهمهم (Okeghem) (توفي عام ١٤٩٥) في الشمال
ومدرسته ، وجوسكين دي بري (توفي عام ١٥٢١) بالبلوفوني الرسمية
للاصوات البشرية ذروة الاكتمال .

وتتبدى طلائع مرحلة الانتقال الى العصر « المتأخر زمنًا » في روما
ومدينة البندقية . ولقد انتقلت اماره الموسيقى في العهد الباروكي الى ايطاليا ،
ولكن الهندسة المعمارية تنازلت في الوقت ذاته عن كونها الفن السائد
والمسيطر ، وتكونت هنا مجموعة من الفنون الفارسية الخاصة كانت التصوير
الزيتي قطب الرحى فيها . وبلغت امبراطورية الاصوات البشرية قرابة عام
١٥٦٠ نهايتها في اسلوب الكابلا (Cappella) وذلك على أيدي بلاسترنيا
وارلندو لاسو (توفي كلاهما عام ١٥٩٤) ، إذ لم تعد قوامها قادرة على
الاندفاع الشجي في اللانهائي ، وبهذا افسحت الطريق لجوقة الآلات والنفس
والوتر . ولذلك انتجت البندقية موسيقى تيسيان والارجوزة الجديدة التي
تتبع في مدها وجزرها مغزى المتن (النص) . ان للموسيقى الفوطية هي
موسيقى هندسية معمارية وصوتية (Vocal) بينما أن الموسيقى الباروكية هي
موسيقى تصويرية وآلية . فالفوطية تشيد وتبني ، بينما الباروكية تفعل بواسطة
الحواجز والدوافع ، وذلك لأن جميع الفنون قد اصبحت فنوناً حضرية ،
وبهذا أمست فنوناً دنيوية . فنحن نمر من الشكل الشخصي الاسمي الى التعبير
الشخصي للاستاذ، ولقد انتجت ايطاليا قبيل عام ١٦٠٠ (Basso Continuo)
الذي يتطلب فناً لودعياً لا مشتركاً ورعاً تقياً .

ومنذ ذلك الحين فصاعداً ، باتت المهمة العظمى تستوجب مدّة جسم

اللعن في اللانهائي ، او بالأحرى اذا ابت في فراغ لا نهائي للحن . وطور العصر الفوطي الآلات فجعلها عائلات ، لكل عائلة منها صوتها المميز . لكن «الجوقة» الوليدة لم تعد تراعي الحدوديات التي فرضها الصوت البشري ، بل انما أصبحت تعامل الصوت ، بوصفه صوتاً يجب أن ينضم ويلتئم مع الأصوات الأخرى ، ولقد تدرجت رياضاتنا في الوقت ذاته من التحليل الهندسي (لغيرمت) الى التحليل الوظيفي المجره لديكارت . وتظهر في تناغم (هرموني) تزارينو، مراثيات أصيلة ذات فراغ صوتي مجرد. وهنا نبدأ بالتمييز بين الآلات الموسيقية الزخرفية وبين الآلات الأساسية ، حيث كما يلتقي اللحن بالزخرف لينتج الدافع (Motive) وهذا التطور يفضي بنا الى الولادة الجديدة للكوتور بونكية المثبتة في اسلوب الفوغيه ، هذا الاسلوب الذي كانت فريسكو بالدي أول استاذ له ، والذي بلغ ذروته في يوهان سابستيان باخ . ويعارض الاسلوب الباروكي القديسي والموتات الصوتية بأشكاله العظمى المدركة جوقياً والمتبدية في (الأوروتوري) (قصة دينية غنائية) (كلريسي Carissimi وفي الكانتاتا (فيادانا) الاوبرا (متفرد) .

ولهم ما اذا كان لحن « الباص » قد وضع ضد الأصوات العليا ، أو ركبت الأصوات العليا جوقياً بعضها ضد بعض مستندة الى « باصو كوتتنو » ، فان عوالم الصوت ذات الصفة التعبيرية المميزة تعمل عملاً متبادلاً مشتركاً ، الواحد منها مستنداً الى الآخر ، وتتشط معاً في لانهاية الفراغ الصوتي عاضدة مشددة باعثة منيرة مهددة غامرة بظلالها ، وهي موسيقى كلها عزف وغناء متقاطعان ، ومن النادر فهمها ، إلا بواسطة التحليل المعاصر .

وقد تدرجت في القرن السابع عشر من هذه الأشكال المنتمية الى العصر الباروكي المبكر ، أشكال شبيهة بالسوافات كطاقم السيمفوني ، والكونشرتو والجروسو . ولقد أمسى سياق الحركات ، والحل الموضوعي والترقيم ، يركز يوماً بعد آخر ، وأكثر فأكثر الى قواعد ثابتة مقررة . وعلى هذه الشاكلة تحقق الشكل العظيم المائل الديناميكي للموسيقى (والتي أصبحت بهذا

معدومة الجسم تماماً) وارتفع بها كوريللي وهندل ويّح ليجعلوا منها الفن المسيطر في الغرب . وعندما اكتشف نيوتن وليبنتر قرابة عام ١٦٧٠ حساب التفاضل والتكامل اللانهائي في صفه ، بلغ الاسلوب (الفوغي) ذروة اكتماله . وعندما بدأ (اوبر) قرابة عام ١٧٤٠ في وضع دستورهِ النهائي للتحليل الوظيفي ، كان ستاميتز وجيله يكتشفون آخر الاشكال وانضجها للزخرف الموسيقي ، أي الحركة ذات الأجزاء الأربعة ، بوصفها عربة لحركة مجردة غير محدودة ، وذلك لأن ذاك العصر لم يعد يخزن من طاقة لغير هذه الخطوة الواحدة التي استوجبها ، ان موضوع الفوغية هو « كائن » (is) أما موضوع حركة السوناتا فهو « يصبح » (Become) أما نتيجة حل الاول فهي صورة ، بينما ان نتيجة حل الثاني هي « دراما » .

ونحن بدلا من ان نحصل على سلسلة من الصور نستحصل على تتال دوري، اما التبع الحقيقي للغة اللحن هذه فاما كانت الامكانات التي تحققت في النهاية ، امكانات اعنى واخلص نوع من الموسيقى ، موسيقى الاوبرا . ولا شك ان المكان هي انبل الالات التي تجلّلتها النفس الفاونسية ودربتها للتعبير عن آخر اسرارها ، ولا شك ايضاً ان النفس الفاونسية قد اختيرت في رباعيات الوتر ، وفي سوناتات الكمان اسمى واقدس لحظات تنويرها . فهنا وفي الموسيقى المنزلية (Chamber music) يبلغ فن الغرب ككل ارفع ذراه . فهنا قد عبّر عن رمزنا الاول الى الفراغ اللامتناهي تميراً كاملاً ، كما عبّر تمثال الرمثاح لبوليكليتوس عن الجسد الشديد الصارم . فعندما يحول حنين احدي نغمات الكمان الذي لا يوصف في الفراغ الممتد حولها وذلك في جوقة تاريني او تاريني ، هايدن او موزارت او بيتهوفن ، حينذاك نعرف انفسنا باننا في حضرة فن ، لا يستحق أن يوضع في مصافه الا الاكروبول وحده . بهذا اصبحت الموسيقى الفاونسية الفن المسيطر بين الفنون الفاونسية ، فهي تفي التشكيل في التمثال ، ولا تلتصم ، او تطبق الا للفنون الصغرى (وهي بكاملها فنون موسيقية مصفاة ، غير كلاسيكية ومناهضة لفن عصر الانبعاث)

فنون الحزف (البورسيلين) والتي ، بوصفها اكتشافاً من اكتشافات الغرب
تعاصر نشوء الموسيقى المنزلية بكل ما لهذه من تأثير . بينما ان تحت التماثيل
القوطية هو يكامله زخرف هندسي معماري ، انه عمل بشري تعريشي
(espalier) اما تحت الروكوكو فانه يضرب الامثال بصورة رائدة على
التشكيل الكاذب الناشئ عن الازعان التام للفة شكل الموسيقى ، ويرينا
الى اية درجة تستطيع التقنية السائدة في صدر الصورة ان تبلغ بتناقضها ولفة
التعبير الحقيقية المسترة وراءها . فلفنهارن بين « فينوس » التي تجلس القرفصاء
في اللوفر والتي نحت تماثلها كيو صوفو Coysevox ^(١) (١٦٨٦) وبين النموذج
الاصلي الموجود في الفاتيكان ، فعندئذ نجد في الاول التشكيل الذي يدرس
ليصبح موسيقى ، بينما نجد في الثاني التشكيل نفسه . ان افضل مصطلحات
نصف بها حركات تماثل كسيفو ذلك وانسياب خطوطه وميوعة في كونه في
الحجر ذاته ، الذي فقد كثيراً او قليلا اكتنازه الدقيق الرائع كالبرسلين ،
هي مصطلحات كهذه :

Allegro ; andante; accelerando; staccato . وهذا هو السر وراء
شعوراً بان الممر الحبيبي هو خارج احساسنا ، وهذا هو السر ايضاً في
الميل الكامل في لا كلاسيكيته الى العمل اعتماداً على ما للضوء والظل من آثار .
وهذا مما يتفق تماماً ومبادئ التصوير الزيتي ابتداء من تيتسيان فما بعده ،
وهذا هو ايضاً ما كان يدعى في القرن الثامن عشر « لونا » في الحفر المعدني ،
او الرسم او مجموعة التماثيل التي تدل حقاً على الموسيقى . ان الموسيقى تسيطر
على تصوير « فاتو » watteau وفراغوارد وفن غوبيلز والمراقم ، وألم
نكتسب منذ ذلك الحين العادة ، عادة التحدث عن انقسام اللون او نغم
الالوان ؟ او ليست هذه الكلمات بذاتها تدل على اعترافنا بتجانس نهائي بين
هذين الفنين اللذين هما غير متشابهين سطحياً كما هي حالهما ؟ واور ليست هذه

(١) Coysevox ولد عام ١٦٤٠ و توفي سنة ١٧٢٠ وقد قام بنحت معطم التماثيل
والزخارف الموجودة في فرساي .
- المرجع -

الكلمات تصبح عديمة المعنى كلياً اذا ما نعت بها اي او كل فن كلاسيكي ؟ لكن الموسيقى لم تقف عند هذا الحد ، بل انما بدأت الهندسة المعمارية في عهد برنيني من العصر الباروكي لتتسجم وروحها الخاصة وصنعت منها فن الروكوكو ، اسلوب الزخرف الملسمامي والذي تتلاعب فيه الاضواء (او بالاحرى الانعام) لتذيب السقف والجدران وكل عنصر معماري واقعي آخر في بلوفونيات وهمونيات وذلك برعشات هندسية معمارية وتعميرية تنطلق لانحياز اثبات هوية لغة الشكل لهذه القاعات والاروقة مع لغة الموسيقى المتخيلة لها . ان مدينتي حرسدن « وفيينا » هما موطننا هذه البلاد السحرية المتأخرة زمناً والتي قدر لها ان تتلاشى سريعاً بعدها ، بلاد الموسيقى المنزلية موسيقى الاثاث والرياش المحفورة وقاعات المرايا ، والراعيات في الشعر وعلى البورسيلين . انها والحق لتمثل الحريف النهائي الرائع الذي تجتز النفس الغربية فيه التمييز عن اسلوبها الرفيع ، هذا الاسلوب الذي نؤى في فيينا ومات في عصر المؤتمر ^(١) .

- ٥ -

إننا اذا ما نظرنا الى فن عصر الانبعاث من هذه الوجهة الخاصة من وجهاته الغفيرة ، فانتا نراه يمثل ثورة على روح موسيقى الغابية الفاروسية الكونتربونلية التي كانت في ذلك الوقت تستمد لأن تخضع لها كامل لغة شكل الحضارة الغربية . وهذه هي نتيجة منطقية للتأكيد العلي الصريح لهذه الارادة في العصر الفوطي الناصج . وهذا الفن لم يحدد او يتنكر لأصله وقد حافظ على طبيعة إحدى الحركات المناهضة البسيطة ، ولذلك بقي معتمداً بالضرورة على أشكال الحركة الأصلية وقد عرض فقط ما كان لهذه الاشكال من أثر على نفس مترددة هيابة ، ولهذا فان هذا الفن كان فناً خالياً من العمق

- المترجم -

(١) مؤتمر فيينا الذي عقد عقب هزيمة نابليون .

الحقيقي في كلا المجالين ، المثالي منها والظاهري . أما فيما يتعلق بالاول (المثالي) فعلمنا فقط ان تفكر بالماطفة الانفجارية التي حلت الشعور الغوطي بالعالم ذاته فيها الى كامل الاصقاع الغربية ، وعندئذ سترى فوراً أي نوع من حركة كان ذاك الذي كرسه حفنة من الارواح المختارة (العلماء والفنانين والانسانين) قرابة عام ١٤٢٠ . لقد كان قضية الاول (المثالي) قضية حياة او موت بالنسبة الى نفس وليدة ، أما في الثاني (الظاهري) فانما القضية كانت قضية ذوق . لقد قبض الفن الغوطي على الحياة بكاملها ونفذ الى أشد زواياها اظلاماً وسراً . لقد خلق رجالاً جدداً وعالمًا جديداً . فابتداءً من الكثلكة حتى نظرية الدولة لابطارة الامبراطورية الرومانية المقدسة ، ومن البرجاس الفروسي الى شكل المدينة الجديد ، ومن الكاتدرائية الى الكوخ ، ومن لغة المعار الى زي ثوب زفاف الفتاة العذراء ، ومن التصوير الزيتي الى أغنية شيلمان ، كل هذه الاشياء هي موسومة جميعاً بطابع الرمزية الواحدة نفسها . لكن عصر الانبعاث ما كاد يتقن بعض فنون الكلمة والصورة حتى أغلق الباب عليه بالضربة والمفتاح . ولم يبدل مثقال ذرة في أساليب الفكر والشعور بالحياة في اوروبا الغربية . فلم يكن باستطاعته ان ينفذ الى ما هو اعظم من الزي والإيماة ، لكنه عجز عن ان يلمس او يلامس جنود الحياة ، وحتى في ايطاليا فان النظرة الباروكية الى العالم هي في جوهرها استطراد للنظرة الغوطية . وهي (الباروكية) لم تنتج اية شخصية عظيمة حقاً في العهد الممتد من « دانتي » الى ميكالنجلو الذين كان كل واحد منهما يضع احدى قدميه خارج نطاقها . أما فيما يتعلق بالظاهري او الموضح ، فان عصر الانبعاث لم يتحسس أبداً بالشعب وحتى في فلورنسا ذاتها .

فالرجل الذي كانت آذانهم تصغي اليه ، كان سافونارولا ، وهو ظاهرة تنتمي الى نظام روحي آخر تماماً ، نظام يصبح قابلاً للفهم والادراك عندما نفطن الى الحقيقة القائلة بان جميع التيارات الحقة كانت تجري طيلة الوقت متجهة نحو الفن الغوطي الباروكي الموسيقي . ولعصر الانبعاث بوصفه حركة

مناهضة للقوطية وردة ضد روح الموسيقى البافونية مشيل في الحركة الديونسية ، فهذه الحركة كانت حركة ارجاعية موجهة ضد الفن البوري وضد الشعور الايلوني بالعالم في ميدان التحت . وهي لم تنشأ في مذهب الديونيسي التراكبي ، بل انما استخدمت فقط هذا المذهب كسلاح ضد الرمز المناهض للدين الاولبي ، وذلك كما حدث تماماً في فلورنسا عندما لجأوا الى المذهب الغابر (Antique) اليوناني الروماني - المترجم) ليبرروا وليشتروا شعوراً كان في الواقع موجوداً . لقد حدثت مرحلة الاعتراض (Protest) في القرن السابع في اليونان وحدثت (لهذا) في القرن الخامس عشر في اوربوا الغربية ، ويتمثل أمامنا بالواقع في كلتا الحالين نشوب صراع بين خلافتات راسخة في الحضارة ، خلافتات تسيطر سيمانياً على حقبة كاملة من تاريخها ، وخاصة عالمها الفني وبكلمة أخرى نقول ، انها تمثل موقفاً تحاول أن تتخذة نفس ضد المصير الذي تدركه أخيراً . ان القوى الباطنية المناهضة (نفس فاوست الثانية التي ستفصل ذاتها عن الاولى) تجاهد لتتحرف بمغزى الحضارة ولترفض وتتخلص او تجتنب الضرورة التي لا ترحم ، وهي تقف قلقة ملهوفة في حضرة دعوتها لتنجز قدرها التاريخي في العصرين الايوني والباروكي . ولقد شد القلق نفسه في اليونان الى مذهب دينيزوس بما لهذا المذهب من تجريد موسيقي للجسد من تهيج جنسي ورعدة جعاع . اما في عصر الانبعاث فان القلق قد لجأ الى تقليد العهود الغابرة (الانتيسكية) والى مذهبا في عرف التشكيل الجسمي . وقد أدخلت في كلتا الحالين وسائل التعبير الغربية بوعي وادراك وتعتمد وذلك كي تزود طاقة لفة لشكل المناهضة مباشرة الأحاسيس المكبوتة بما لهذه الأحاسيس من عاطفة وسطوة ونفوذ لكي تتمكن من الصمود في وجه التيار . (لقد كان التيار يجري في اليونان ابتداءً من هوميروس فالهندسين فبيدياس ، أما في الغرب فانما كان ينطلق من الكلاسيكيات القوطية ماراً برمباندت حتى بيتهوفن) .

وينتج عن جوهر الحركة المناهضة انه اسهل بكثير على مثل هذه الحركة

ان 'تعرّف' وتحدد ما تناهضه من ان تعرف ماذا تستهدف . وهذه الواقعة هي الصعوبة كل الصعوبة التي تعترض البعثة في كل بحث من أبحاثه في عصر الانبعاث . أما حال العصر الغوطي (والعصر الدوري) فانها تختلف تماماً عن تلك ، فالناس في هذا العصر يجاهدون ويناضون من أجل شيء ما لا ضد شيء ما ، لكن فن عصر الانبعاث لا يقل ولا يزيد عن كونه فتاً مناهاضاً للفن الغوطي ، زد على ذلك ان موسيقى عصر الانبعاث هي أيضاً موضوع يستحق التأمل بحذ ذاته ، فموسيقى بلاط مدينشي كانت (الفن الجديد) لجنوب فرنسا ، اما موسيقى ديومو الفلورنسية ، فكانت كونترابونتية جاءت من بلدان ألمانيا المنخفضة ، ولكن كلا هذين النوعين من الموسيقى هما في جوهرهما غوطيان ، ويعودان الى الغرب الاوروبي بكامله . ان النظرة التي يكونها الناس عادة عن عصر الانبعاث هي الدليل كل الدليل على كيف ان النوايا المزعومة لحركة من الحركات قد يساء فهم مغزاها الاعمق . فنقد بوركهاردت كان النقد يناقش ويحاج كل فرضية فردية قدمتها ارواح العصر الرائدة وذلك كل منها وفق ميولها الخاصة ، ومع هذا ، فان النقد تابع استخدم مصطلح (عصر الانبعاث) وفق مفهوم جوهره السابق .

ولا شك في ان الانسان سرعان ما يدرك اذا ما مر بجنوبي جبال الالب عدم التشابه خاصة في الهندسة المعمارية ، وفي طلعة الفنون بصورة عامة . لكن هذا الوضوح بالذات لهذا الاستنتاج الذي يقدمه فوراً الانطباع البنا ، كان عليه ان يقودنا الى الشك فيه ، والى ان نسأل انفسنا بدلا منه عما اذا كان التمييز المزعوم بين الغوطي والفاير (الاتيني) ليس هو في الواقع الفرق بين النظرات الشالية والجنوبية لعالم الشكل ذاته . فهناك اشياء غريبة في اسبانيا تستثير في النفس انطباعا على انها كلاسيكية ، وهذا الانطباع ناشئ لان تلك الاشياء هي مجرد جنوبية ، واذا ما جوبه انسان عادي بالدير العظيم دير القديمة مريم الجديدة (S. Maria Novella) او بواجنة (بلازو ستروزي) في فلورنسا وسئل ليجيب عما اذا كان ما يراه هو (غوطيا)

فانه ولا شك سحزر خطأ ، والا فان التبدل الروحي كان يجب ان لا
يبتدىء وراء جبال الالب ، بل انما عبر جبال الابنين فقط ، وذلك لان مقاطعة
« توسكانا » هي فنيا جزيرة في ايطاليا الايطالية . ان ايطاليا العليا تنتمي
بكاملها الى الفن القوطي ذي اللونين (تصغير لون) البزنطي ، اما سينا
(Siena) بصورة خاصة فهي مثال اصيل لمصر الانبعاث المناهض ، وروما
هي منذ حين موطن الفن الباروكي . ولكن في الواقع ان تبدل المنظر الطبيعي
هو الذي ينطبق على تبدل الشهور والحق أن ايطاليا لم يكن لها اي مسهم
باطني في الولادة الواقعية للاسلوب القوطي ، فاييطاليا كانت لا تزال حتى عام
١٠٠٠ خاضعة في شرقها خضوعاً مطلقاً لسيطرة النوق البزنطي ، وللنوق
العربي المسلم في جنوبها . وعندما ضرب الفن القوطي اول جذر له في تربة
ايطاليا ، فان هذا الفن كان قد بلغ آنذاك مرحلة التضوج ولقد ممكن
جذوره هنا بشدة وقوة نفتش عنها عبثاً في ابداعات عصر النهضة . فلنأمل
في (Stabat mater) وفي (Dies Irae) وفي (Catharine of Siena) وفي اعمال
(Jiotto) وسيمون مارتيني !

فلقد شع هذا الفن في الوقت ذاته من الجنوب ، وقد هُذبت غرابته
فألفت وتأققت . أما ذاك الذي كبت أو اطرح منه فلم يكن كما زعموا ،
بعضاً من مجهود كلاسيكي متلبث ، بل انما كان لفة شكل بزنطية عربية
وافقت هوى لدى النفوس في الحياة اليومية المألوفة (وتتمثل في مباني رافينا
والبندقية وحتى اكثر من هذا في الزخرف والنسيج والاولاني والاسلحة التي
استوردت من الشرق .)

واذا ما كان عصر الانبعاث هو « تجديد » (مما كان لهذه الكلمة من معنى)
للشعور الكلاسيكي بالعالم ، فمندئذ لم يكن عليه ان يستبدل بالتأكيد ذاك
الرمز ، رمز الفراغ المنتظم ايقاعاً والمعتق ، بذلك الجسم المعباري الضيق ؟
لكن مثل هذا الامر لم يراود ابداً خاطراً أو بالاً ، بل انما كان على العكس
منه تماماً ، اذ ان عصر الانبعاث قد مارس بكامله وبصورة خاصة الهندسة

المعمارية الفراغية التي وصفها له الفن الغوطي ، والتي تختلف عن هذا الفن فقط في انها بدلاً من ان تتنفس رياح حركة (Sturm und drang)^(١) الماصفة والضغط (في الشمال ، تنفتت النسيم الليل في الجنوب المهادىء المشمس اللامبالي واللامتائل ، زد على ذلك انها لم تنتج اية فكرة معمارية جديدة ، اما المجازاتها في ميدان الهندسة المعمارية ، فيمكن ان تلخص في واجهات الدور وصحونها . والآن فان هذا التركيز للجهد المعبر على واجهة الدار على الشارع ، او التركيز على جانب لدير (ذي نوافذ عديدة ودائم المغزى للروح داخله) هو خاصة من خصائص الفن الغوطي (وتشابه شياً عميقاً فيها في التصوير) ، كما وان الصحن الرواقى ذاته هو ابتداء من هيكل الشمس في بعلبك حتى قاعة الاسود في الحمراء فن عربي اصيل . ويقف في وسط هذا الفن معبد بوسايدون (Poseidon) في بيسطوم (Paestum) حجم وحجم يقف وحيداً لا تشده اية رابطة الى ما حوله ، ولم يره احد او يحاول اى من الناس ان ينسخ عنه شيئاً . اما النحت الفلورنسي فهو ايضاً نحت غير اتيكي سواء بسواء ، وذلك لان النحت الاتيكي هو تشكيل حر ، بينما ان كل نحت فلورنسي يحس وراءه بكوة حيث بنى خلالها النحت الغوطي سابق ما لها من كوى . اصف الى ذلك ان في ارتباط الجسم بالاساس ، وفي بناء الجسم يمرض اساتذة « رؤوس الملوك » في مدينة شارتر ، واساتذة جوقة (جورج) في بامبرج التحلل ذاته في وسائل التعبير من غابرة (أنتيكية) وغوطية ، هذه الوسائل التي لم نغم نحن بالتشديد عليها او بمعارضتها في اسلوب جيوفاني وبيسانو وجبرتي وحتى فيرونشيو .

ونحن اذا ما جردنا عصر الانبعاث من جميع النماذج التي نشأت بعد العصر الامبراطوري الروماني ، اى من النماذج التي تنتمي الى عالم الشكل الجوسي ، فنعتقد ان يبقى لهذا العصر اى نموذج . وحتى ابتداءً من الهندسة المعمارية

(١) حركة ادبية المانية نشأت في اواخر القرن الثامن عشر وكانت تطالب بتحرير الاداب الالمانية من نوايا الفرنسية .
- المترجم -

المتأخرة زمناً ، فان كل العناصر التي اشتقت منذ ايام هيلاس العظم قد اختفى الواحد منها اثر الآخر .

ان اشد دوافع عصر الانبعاث جزءاً هو ذلك الدافع الذي يسيطر فعلاً على عصر الانبعاث ، والذي نعتبره بسبب انبثائه للجنوب انبل طبع لهذا العصر ، مثلاً ترابط القوس المستدير والعمود وهذا الترابط هو لا شك غير غوطي ابدأ ، ولكنه لا يوجد ايضاً في الاسلوب الكلاسيكي وهو في الواقع يعرض اللايتموتيف (Leitmotif) للهندسة المعمارية الجوسية التي نشأت في سوريا .

ولكن في تلك المرحلة تماماً تلقى الجنوب الحوافز الحامسة التي ساعدته قبل كل شيء على تحرير نفسه تحريراً كاملاً من البنظية ، ومن ثم على الخطو من الاسلوب الغوطي الى الباروكي . ففي هذه المنطقة الواقعة بين أسترادام وكولون وإيريس (وهي القطب الماكس لتسكافا في أسلوب تاريخها وحضارتها) أبدعت الموسيقى الكونسرتوتية والرسم الزيتي مترابطين والهندسة المعمارية الغوطية ، ولهذا السبب جاء دوفاي عام ١٤٢٨ وفيلارت عام ١٥١٦ الى الكنيسة البابوية ، وقد أسس الأخير عام ١٥٢٧ تلك المدرسة في البنديقية التي كانت حاضرة حازمة في موسيقاها الباروكية . أما خلف (فيلارت) فكان دي رور من انتقرب (De ror of antwerp)

وقد كلف فلورنسي هوغو فان درغوس بتنفيذ بناء مذبح بورتناري في كنيسة القديسة مريم الجديدة ، وكلف بملتك برسم صورة البنونة . وقبل هذا وفوقه فلقد اكتسبت ومارست صور عديدة (وخاصة صور البلديات المنخفضة) نفوذاً هائلاً . وفي عام ١٤٥٠ حضر روجيه فان در فايند نفسه الى فلورنسا ، حيث أعجب أهلها بفننه وقلده معاً . وفي عام ١٤٧٠ أدخل جوستوس فان جننت التصوير الزيتي الى اومبريا (Umbria) وجاء انطونللو داساسينا بما تعلمه في هولندا الى مدينة البنديقية . فيالوفره ماهو (هولندي) ويا لندرة ما هو (كلاسيكي) في صور (فيليبينو لسي)

وغرلاندايو ، ويوتشلي وخاصة في أحافير بوليو (Pollainlo) ! أو في
المجازات ليوناردو نفسه . وحتى اليوم لا يكاد النقاد يهتمون بالاعتراف
بمدى التفوذ الواسع الذي مارسه الشال اللغوطي على فنون الهندسة المعمارية
والموسيقى والتصوير والتشكيل المائدة لعصر الانبعث . وفي ذلك الوقت
تماماً طلع ايضاً نقولا كوسالوس ، كاردينال ومطران بركسن (١٤٠١ -
١٤٦٤) على الرياضيات بمبدأ اللامتناهي في صفه ، هذا المبدأ الذي هو
بثابة منهاج كونتريوني للرقم والذي وصل اليه بواسطة استدلاله بفكرة الله
يوصفه كائناً غير متناه . ومن نقولا كوسا حصل ليبتز على ذاك الزخم الحامم
الذي دفع به الى انجاز حساب تفاضله ، وهكذا طرقت الفيزياء الديناميكية
الباروكية النيوتونية فولاذ سلاحها لتتزم به أكيداً الفكرة السكونية (static)
المميزة للفيزياء الجنوبية ، هذه الفيزياء التي تعد بأحدى يديها الى ارخيدس ،
والتي لا تزال نافذة الاخر حتى في غاليلو .

ان المرحلة الرفيعة من مراحل عصر الانبعث ، هي لحظة اسقاط واضح
للموسيقى من الفن الفاوسقي . وقد استصوبت ودعمت فلورنسا لمدة عقود قليلة
من السنين ، وذلك في المنطقة الوحيدة التي تلامست فيها المناظر الكلاسيكية
والغربية ، وبجهود عظيم واحد ، مجهود كان في جرده ميثافيزيقياً ودفاعياً
صحيحاً ، أقول دعمت فلورنسا صورة لما هو كلاسيكي ، صورة مقنعة الى
حد مد بعمرها بالرغم من كون طبائعها الاعمق طبائع مناهضة للغوطية دون
استثناء ، الى ما بعد غوته : وإن لم تكن لتقدنا لها فهي لشعورها لا تزال تعيش
صحيحة حتى اليوم .

ان فلورنسا لورنزو دي مديتشي ، وروما ليو الماشر ، وهذا هو ما هو
الكلاسيكي بالنسبة الينا ، هما الهدف الخالد لاشد ما لنا من حنين مري ،
ففيها خلاصنا الوحيد من قلوبنا المثقلة وتحمرنا من الحد المضروب حول أفتنا .
وذلك لانها فقط وايضاً فقط ، مناهضتان للغوطية . الى هذا الحد البين
الواضح يبلغ التعارض بين الروحانية الايولونية والروحانية الفاوستية .

لكنني لا أريد لأحد ان يخطئ معرفته مدى هذا الوهم . فلقد كان الناس في فلورنسا يقومون بالتصوير على الحائط والتضريس على صورة تتناقض والتصوير الغوطي على الزجاج وتعارض والفسيفساء البيزنطية الارضية المذهبة . وهذا حدث في اللحظة التي كان النحت يحتل فيها المكان الرئيسي بين الفنون . وكانت العناصر السائدة في الصورة تتمثل في الاجسام المتوازنة والمجموعات المنظمة والجانب المعاري من الهندسة المعمارية . أما مؤخرات الصورة فلم تكن تمثل أية قيمة جوهرية ، إذ كانت وظيفتها محصورة في ملء ما بين ووراء الحاضر المعتمد على ذاته للاشخاص في صدر الصورة . ولقد خضع فعلا التصوير هنا لفترة لسيطرة التشكيل ففروتشيو وبوليلو وبتشلو كانوا يحترفون صياغة الذهب ، ومع هذا فالأمر سيان فان هذا التصوير على الحائط لا يحتاج فيه نفس واحد من روح بوليفنوتوس . فلتفحص في مجموعة من الأواني الكلاسيكية المزينة بالرسوم ، ولا أعني في نموذج افرادي منها أو نسخ عنها والتي قد تعطي فكرة خاطئة بل في جبهة هذه المجموعات لأن هذه الجبهة هي نوع من الفن الكلاسيكي حيث توجد فيه من الاصول (جمع أصل) ما يكفينا لتشكيل انطبعا فافذ الأثر عن الارادة التي تحتفي وراء الفن وسرى على ضوء هذه الدراسة كيف تقفز روح عصر الانبيات الكاملة في لاكلاسيكيها الى العين . فانجازات (جيوتو) العظمى ، ابداع ماساتشو لفن التصوير على الحائط ، ليس هو فقط يبعث ظاهري لاسلوب الشعور الابلوني ، فخبرة العمق وفكرة الامتداد اللتان تكنان وراء ما ابدعه جيوتو وماساتشو هما ليستا الفكرة الاپولونية للافراغية والجسم القائم بذاته ، بل انما هما المجال الغوطي وميدانه .

فما كانت مؤخرات الصور رجمية فانها لا شك موجودة . ومع هذا فان هنا ثانية امتلاء ضوء ونقاء لوحة وهدهذه الظهيرة العظيم في الجنوب . ولقد تم تبديل الفراغ الديناميكي في توسكانا ، وفي توسكانا فقط أمسى هذا الفراغ فراغا سكونيا كان استاذه بيرو ديلا فرانسكا . ومع أن حقول الفراغ قد

صورت ، لكنها لم ترمم بوصفها وجوداً غير محدد كالموسيقى التي تجاهد أبداً لتفوص في العمق ، بل انما رسمت على شكل يمكن من تعريفها تعريفاً حساباً . فلقد أعطي الفراغ نوعاً من اللاجسمية ونظاماً في مداميك السطح ، ودُرُس الرمم وحداقة الترسيم وتعرّيف السطح وتحديدته بعناية بلغت في ظاهرها المثل الاعلى الهيليني . ومع هذا فلقد بقي هذا الفرق قائماً دائماً ، ففلورنسا رسمت الفراغ رسماً بصرياً بوصفه مفرداً في تعارضه والاشياء كجمع ، بينما ان اثنتا عرضت الاشياء كفرادات منفصلة في تعارضها واللاشيئية العامة . وتناساً وهبوطاً جيشان عصر الانبعاث ، تقلصت شدة هذا النزاع من تصوير ماساتشيو على الحائط والمتجلي في الصور الموجودة في كنيسة برانكاتشي الى صور رفائيل في (ساقزي الفاتيكان Vatican Stanze) حتى طلع ليوناردو (بالسفوماتو Sfumato) ، بالحروف الدائبة ضمن أرضية الصورة والتي تحل مثلاً أعلى موسيقياً محل مثل التضريس الأعلى ضمن التصوير الزيتي . ولا يمكن للعين ان تحيطه الديناميكية المستترة في تحت فلورنسا ، ومن قلة الحيلة بمكان ان يفتش المرء عن مرافق (إتيكي) لتمثال الفارس الذي نحته (فيروتشيو) .

ولقد كان هذا الفن بمثابة قناع ، ومزاج ذوق نخبة (élite) وأحياناً كوميدياً ، بالرغم من ان الكوميديا لم تخرج أبداً بكياسة افضل من هذه . ان نقاء الشكل الفوطي ، هذا النقاء الذي لا يوصف ، كثيراً ما يدفعنا الى نسيان أي افراط من قوة ذاتية وعمق امتلاكها هذا الشكل . ان الفوطية ، ويتوجب علينا ان نكرر هذا القول ثانية ، هي الاساس الوحيد الذي يستند اليه عصر الانبعاث . فهذا العصر لم يلامس ابداً الفن الكلاسيكي الحقيقي ، فاهيك عن فهمه لهذا الفن او احيائه له . ولقد قام وعي النخبة الفلورنسية بصياغة اسم مخادع غرار كي يحولوا العنصر السليبي في الحركة الى عنصر ايجابي ، وهذا يتضح الى اية درجة من القلة كانت تيارات كهذه تعي طبيعتها الخاصة . فلا يوجد هناك من انجاز عظيم لعصر الانبعاث الذي لم يكن ليطرحة معاصرو بركليس او حتى قيصر جانباً وذلك بوصفه انجازاً غريباً غريبة كلية

عنهم . ف ساحات قصورهم هي ساحات عربية مراكشية ، أما قناطرهم المستديرة والمستندة الى اعمدة نحلة فهي ذات اصل سوري .

ولقد قام كيمبو (Cimabue) بتعليم قرنه ان يقلدوا بالفرشة فن الفسيفساء البنظية . ومن المهارتين المقيتين الشهيرتين لعصر الانبعاث ، فان كاتدرائية فلورنسا ذات القباب هي قطعة استاذ فن تعود الى العصر الفوطي المتأخر زمناً ، اما كاتدرائية القديس بطرس فانما هي احدى روائع العصر الباروكي المبكر . وعندما كرس ميكالنجولو نفسه لبناء هذه الكاتدرائية الاخيرة وقال بأنه يريد تشييد « الباتنتيون المتشامخ فوق بازيليك مكستيتوس » ، فانما كانت يعني عمارتين قد شيذا وفق طراز عربي مبكر صاف في عرويته . والزينة ! هل هناك زخرفة تعود حقاً الى عصر الانبعاث واصبة في انتائها اليه ؟ لا شك في انه لا يوجد اي شيء منها يمكن ان يقارن في قوته الرمزية بالزخرفة في العصر الفوطي . ولكن ما هو المتبع الاصلي لذلك التزيين الرشيق الزاهي والذي كانت له وحدة باطنية خاصة به والذي خلب لب كل البلدان الاوروبية ؟ هناك فرق كبير بين موطن (ذوق) وبين موطن وسائل التعبير التي يستخدمها هذا الذوق . فالمرء يجد الفغير من الانجازات التي تنتسب الى الشمال وذلك في النوازع للفلورنسية المبكرة ، نوازع بيسانو وميانو وغبرتي ودلاكوبرشيا . وعلينا ان نميز في كل هذه المذابح (جمع مذبح) والاجداث والكوى والسدف بين الاشكال الخارجية والقابضة للتحويل منها (فالعمود الابوي هو مزدوج التحويل لانه نشأ في مصر) وبين روح لغة الشكل التي تستعملها كوسائل واشارات . فاحد العناصر الكلاسيكية او احد الاشياء الكلاسيكية ، هو معادل ومسار للآخر وذلك طالما ان هناك شيئاً ما غير كلاسيكي هو موضع التعبير ، فالغزى لا يمكن في الشيء بل انما يمكن في الطريقة التي يستخدم وفيها هذا الشيء . ولكن هذه النوازع حتى في دوغلتلو هي اقل بكثير مما هي عليه في العصر الباروكي الناضج . أما فيما يتعلق بتناج عموذ كلاسيكي صارم في كلاسيكيته ، فانما لا يوجد مثل هذا الشيء .

ومع هذا فان فن عصر الانبعاث قد نجح في انجاز شيء ما " عجيب رائع لم تستطع الموسيقى ان تضاعفه او تعيد انتاجه ، انتاج شعور بمنتهى السعادة والغبطة بالدنو الكامل ، وبآثار الفراغ النقية المريحة المحررة المتألفة الانيقة والمتحررة من الحركة للشجبة للغوطي والباروكي . فمصر الانبعاث ليس كلاسيكياً بل انما هو حلم بالوجود الكلاسيكي ، وهو الحلم الوحيد الذي استطاعت فيه النفس الفلاوسية ان تلمس ذاتها .

- ٦ -

والآن ، ومع اطلالة القرن السادس عشر يبدأ الانعطاف الحقي (نسبة الى حقبة) الحامم بالنسبة الى التصوير . ففي هذا القرن انتهى عهد وصاية الهندسة المعمارية في الشمال ، وعهد النحت ذاك في ايطاليا ، واصبح التصوير يستهدف البحث عن الانهائي البهيح الذي يستحق ان يصور ، وامست الالوان انعاماً ، وأخذ فن الفرشاة يزعم صلات من قربى تشده الى اسلوب الكائنات والارجوزة (Madrigal) وغدت تقنية الزيت قواعد لفن ينشد قهر الفراغ واذا به ما في ذلك الفراغ من اشياء . ويليوناردو وجيورجيوني (Giorgione) يبدأ عصر الانطباعية . ويتجلى في الصورة الواقعية تقييم لجميع العناصر ، يرفض المستويات التقليدية وينبذها . (Transvaluation) فبمؤخرة الصورة التي كانت حتى ذاك القرن توضع في الصورة مجذر وتعتبر فائضة عن الحاجة بوصفها فراغاً ، وتكاد توارى عن البصر تقريباً ، أخذت تكتسب في ذاك القرن أهمية أشد وزناً ، وبدأ عهد تطور لا مثيل له في أية حضارة أخرى ، وحتى في الحضارة الصينية ، هذه الحضارة التي هي بالغة القرب الينا في كثير من وجوها . فمؤخرة الصورة بوصفها رمزاً للانهائي تقهر وتقلب على صدرها المدرك حسياً ، واخيراً (وهنا يكمن التمييز بين اسلوبَي التصوير والترسم المحدد) فان خبرة العمق للنفس الفلاوسية قد

أمرت داخل اطار الصورة . فتضريس الفراغ لداميك سطح ماتجنبا
(Mantegna) يذوب في تنطورتو (Tintoretto) ليصبح طاقة اتجاهية ،
وهنا ينبثق في الصورة ويتجلى الرمز العظم لكون فراغ غير محدود ، كون
فراغ يشتمل على الاشياء الافراذية بوصفها اشياء تصادفية عرضية ، واعني
بهذا الكون ، الاق . والان يبدو دائما لنا ان صورة لمنظر طبيعي يتوجب
ان يكون فيها اق أمراً غنيا عن البيان الى درجة لم نسال منها انفسنا
السؤال الهام التالي :

« هل هناك دائما اق : واذا لم يكن هناك من اق فق ولماذا ؟ »
والحق لا يوجد الاق أي ذكر في رأي فن التضريس المصري والقيفاء
البنظنية أو في الرسم على الآنية وتصوير الحائط الكلاسيكيين ، أو حتى في
التصوير الهيليني بالرغم من معالجة هذا التصوير لصدور الصور معالجة فراغية .
فهذا الخط ، (الاق - المترجم) الذي يذوب في بخاره غير الحقيقي السماء
والارض ، ومجموع الرمز الفعال الى البعيد ، يحتوي على ترجمة المصور لمبدأ
(اللانهائي الصفر) . ومن بعد هذا الاق تتدفق موسيقى الصورة ، ولهذا
السبب قام ويقوم مصورو المناظر الطبيعية العظام من الهولانديين برسم
مؤخرات الصور واجوانها فقط ، وللسبب المماكس لهذا قام اساتذة التصوير
(المناهضين للموسيقى) كسغنوريلي وخاصة مانتقنا برسم صدور الصور
والتضاريس . اذن في الاق تنتصر الموسيقى على التشكيل ، ويتغلب فزع
الامتداد على جوهره . وليس كثيراً علينا ان نقول بأنه لا توجد اطلاقا اية
صورة لرمبراندت ذات صدر . ففي الشمال موطن الكونفرتوتية ، قدوجد
في عصر مبكر جدا فهم ومغزى عميقان للافاق والمسافات السامقة الافارة ،
بينما بقيت في الجنوب ولدة طويلة مؤخرة الصورة العربية للبنظنية المذهبة
النهائية ، صاعبة السيطرة والسيادة . ونحن نصادف الولادة الاولى الاكيدة
لشعور النقي المجرى بالفراغ في الكتابين اللذين وضعهما قرابة عام ١٤١٦ الدوق
اوف بري والمعروفين باسم (كتب الساعات Books of hours) الكتاب

الذي في شاتلبي والآخر الذي كتبه في تورين ، فمعقب صدور هذين المؤلفين بدأ حسن الاقتراف يغزو الصورة ببطء ولكن أكيداً .

وللغوم (في الصورة المترجم) المعنى الرمزي ذاته . فالفن الكلاسيكي لا يشغل نفسه بها أكثر من اشغاله لنفسه بالأفاق ، زد على ذلك أن المصور في عصر الانبعاث يعالجها بنوع من سطحية مزوج لعب ، لكن الفن الغوطي أخذ منذ عصر جد مبكر يتطلع الى جهرات غيومه ومن خلالها بنظر صوفي بعيد المدى ، أضف الى ذلك ان أهل مدينة البندقية (جيورجيوني وخاصة بولو فيرونيسي) قد اكتشفوا كامل سحر عالم الغيم ، هذا الكائن ذي الألف لوين والذي يملأ السماء بصعائفه ونسالاته ومزقه وجباله . ولقد تسمى غرونيفالد والهولنديون بمفزي هذا العالم وأهميته حتى بلغوا به مستوى التراجميدي . وأدخل (El greco) إلّا غريكو . الفن العظيم لرمزية الغيم الى اسبانيا ، وفي هذا الوقت وجنبا الى جنب والتصوير الزيتي نضج فن الحدائق (Garden out) . ففي هذا الفن وعلى صورة الطبيعة نفسها 'عبر بواسطة البركة الممتدة وجدران الأجر والشوارع المغروسة جوانبها بالأشجار ومناظرها (Vistas) ومعارضها ، عن النزاع ذاته الممثل في التصوير بواسطة الجهد النازع نحو المرئي مستطرياً والذي أحس به الفنانون الفلنكيون الأوائل بوصفه المشكلة الأساسية لفنهم ، والذي وضع دستور برونللسكو والبرتي وبيررو ديللا فرنشكا . ونحن باستطاعتنا ان لا نعتبر وضع دستور المرئي في تلك اللحظة الخاصة ، هذا الدستور الذي هو تكريس رياضي للصورة (أكانت منظرأ طبيعياً أو داخلاً) بوصفها ميداناً محدود الجانبين لكنه هائل في ازدياد عمقه ، كلية من باب المصادفة .

لقد كان وضع ذاك الدستور بمثابة بلاغ للرمز الاول واشهاد له . فالتقطه التي يلتقي عندها الخطان (جانباً الشارع) الموثيان ويتخذان هي اللانهاية . ويعود فقط سبب انعدام وجود المرئي في الفن الكلاسيكي الى تجنب هذا الفن للانهاية ورفضه للمسافة ، ونتيجة لذلك فان الحقيقة العامة ، هذه المعالجة

اليدوية للطبيعة ، رغبة في الحصول على ما للفراغ والمسافة من آثار هي أمر مستحيل في الفن الكلاسيكي . فلم يكن هناك من فن حدائق في اثينا أو روما بصورة خاصة ، ولم يرض سوى العهد الامبراطوري ذوقه في تخطيط الاراضي ، لكن هذا التخطيط ذو أصل شرقي ، ولحمة واحدة يلقبها المرء على أية مخططات لهذه « الحدائق » كافية لإظهار قصر مدى تلك الحدائق وللتأكيد على محدوديتها . ومع هذا فان أول عالم نظري لفن الحدائق ، وأعني به ل . ب . البرتي ، كان قد بدأ في عصر مبكر يعود الى عام ١٤٥٠ أسس رابطة البيت بما يحيط به (أي بالنسبة الى المشاهد داخله) ، ويعقدورة ان نرى من خلال مشروعاته حتى الحدائق العامة في لودوفيسي وويلات الباني أهمية منظر المرئي تقريبا يوماً بعد آخر . زد على ذلك ان البحيرة الضيقة الطويلة في فرنسا بعد فرنسيس الاول (فونتينيل) هي مظهر اضافي يمتلك المفزى ذاته .

ان ام عنصر في فن الحدائق الغربي هو لذلك لا (Point de vue) الحديقة الروكوكية العظمى ، حيث يمكن للرؤية ان تتجول في كل شوارعها ووشائها المجزوزة وان تضع نفسها في مسافاتنا . وهذا العنصر يفترق اليه لكن له نظيراً هو عديله تماماً ويتمثل في بعض تلك الصور النائية المناظر للموسيقى الريفية لذلك العصر (عصر كوبرين Couperin مثلاً) .

ان (Point de vue) وجهة النظر هي تلك التي تمنحنا المفتاح المهم الحقيقي لهذا المزاج العجيب الذي يجعل الطبيعة نفسها تتحدث بلفظ شكل الرمزية البشرية . وهي من حيث المبدأ مائلة لأذابة صور الرقم النهائية الى سلاسل لا متناهية في رياضياتنا ، وكما ان تصوير الباقي^(١) يكشف عن المعنى الاقصى الاساسي لهذه السلاسل ، كذلك فان لحظة الى الا محدود هي التي تكشف ، في الحديقة ، لنفس فاوستية عن معنى الطبيعة . لقد كنا نحن لا

(١) هذا التعبير عن مجموع سلاسل متعارفة لا يمكن ان يحدها مصطلح مالوف .

- الترجمة -

رجال اليونان او عصر الانبعاث ، من عرف قيمة ، وقتش عن قمم الجبال الشاهقة سعياً وراء مدى الرؤية غير المحدود الذي تقدمه مثل هذه القمم . وهذا يمثل نزوعاً فاضحاً الى الانفراد مع الفراغ اللا محدود . فالتجاذبات Le nôtre النحن العظمى وبساتنة المناظر الطبيعية في الاقاليم الشمالية من فرنسا ، ابتداءً بالحقبة التاريخية التي تمثل صنعها في فوكيه وفي ابداع Vaux - le Vicomte ، هي خير دليل على مقدرتهم على التعبير عن هذا الرمز والتأكيد عليه يمثل هذه الشدة . ولنفارن حديقة عامة من حدائق عهد المديتشي في عصر الانبعاث (والتي يمكن ان تستوعب مرحلة مثريجة وحسنة الاستدارة) بهذه الحدائق التي توحى فطرياً جميع انجازاتها المائية وصفوف قائلها ووشائها ومتاهاتها بالمدى البعيد . انها مصير التصوير الزيتي الغربي يروى ثانية بلسان جزء من تاريخ الحدائق .

لكن الشعور بالمدى البعيد هو في الوقت ذاته شعور بالتاريخ . فالفراغ يصبح مع البعد زمناً والاقى يرمز الى المستقبل . والحديقة الباروكية هي حديقة فصل متأخر ، حديقة النهاية الوشيجة ، حديقة تساقط ورق الشجر . أما حديقة عصر الانبعاث فانما تعني حديقة فصل الصيف ووقت الظهيرة . فهي غير ذات زمان وليس فيها شيء يذكرنا بالموت . انها مرثي يبدأ بايقاظ إلهام بشيء ما عابر سريع الزوال ونهائي اخير . ان مجرد كلمات المسافة والبعد تمتلك في الشعر الغنائي في جميع لغات الغرب نبرة مشجبة خريفية يفتش المرء عنها عبثاً في اللغتين اليونانية واللاتينية . وهذه النبرة موجودة في أوسيان مكفرسون ، ولدى هيلدن ، وفي (Dionysus - Dithyrambs) لينتشة ، وأخيراً لدى بودلير وفارلين وجورج ودروم .

ان الشعر المتأخر زمناً للشوارع الداوية الاشجار ، والخطوط اللامتناهية في شوارع المدن العالمية العظمى ، وصفوف الاعمدة في احدى الكاتدرائيات ، وقم سلسلة من الجبال النائية ، جميع هذه الاشياء تقول لنا بان خبرة العمق التي تشكل عالم الفراغ بالنسبة إلينا ، هي في نهاية المطاف ثقتنا الباطنية

بصير ، باتجاه مرسوم ، بزمان ، بشيء لا ينحصر او يعكس اتجاه نيره .
وهنا ، وفي اختبارنا للائق بوصفه مستقبلا ، نعي مباشرة وأكيدا هوية
الزمان مع « البعد الثالث » لذلك الفراغ المُختبر والذي هو امتداد ذاتي
حي . ونحن في هذه الايام الاخيرة نمد نخطط شوارع مدتنا العالمية العظمى
بالطابع المصري الاتحادي ذاته الذي مهر به القرن السابع عشر حديقة
فرساي . اتنا نخطط اليوم شوارعنا ونشقيها في مسافات ثالثة فتبدو كأنها
طيران سهم ، ولا نقيم أي وزن في عملنا هذا للمحافظة على الأجزاء القديمة
والتاريخية من مدتنا ، (وذلك لأن رمزية هذه الاجزاء التاريخية ليست
جسارة داخل نفوسنا) ، بينما ان مدن العالم الكلاسيكية العظمى كانت ابدأ
تحافظ في امتدادها على تلك المقد من الأزقة المتتوية التي مكنت الانسان
الابولوني من ان يحس بنفسه جسما بين الاجسام . وفي هذا ، وكما هو دائما ،
فان ما يدعى بالمتطلبات العملية ، ليس سوى قناع يختفي وراءه وجه ارغام
باطني عميق .

إذن فبلشوء المرئي يتجه للشكل الاعلى وكامل المفرد المتناهي
للصورة ، ليركزا على الاقوى ويركزا عليه . وفي فن عصر الانبعاث كان
المصور يقرر وكان المشاهد يقبل بمحتويات الصور على ما كانت عليه بوصفها
محتويات قائمة بذاتها ومتساوقة ولقب للصورة . ولكن المحتويات أمت فيا
بعد وسيلة ، وأصبحت مجرد عربة يمتطيها المعنى الذي لا يمكن ان يعبر عنه
شعبيا . وكان بالإمكان ان تعتبر « الرسمة » بالقلم الرصاصي ، في عصر
« مانتفنا » و « سيفنوريلي » صورة ، دون ان تكون هناك من حاجة
لأنجازها بالالوان (ونحن لا نستطيع في بعض الحالات إلا ان نأسف لان
الفنان لم يتوقف عند « الرسم » بقلم الرصاصي) . أما في « الرسمة »
المشابهة للتمثال فان اللون كان مجرد ملحق ومتمم .

فن جهة أخرى كان باستطاعة ميكالنجلو ان يقول لتيتسيان ، بأنه لا
يعرف كيف يرسم . (لاحظ برسم لا بصور - المترجم)

فالموضوع (موضوع الصورة) والذي كان بالمستطاع مثلاً تحديده تحديداً
 طاماً بمسودة مرسومة ، والذي يمثل ما هو قريب ومادي ، قد فقد حقاً
 واقعيته الفنية ، ولكن لما كانت نظرية للفن لا تزال خاضعة لانطباعات عصر
 الانبعاث ، لذلك نشأ ذاك الصراع الغريب والذي لا حده والدائر حول
 « الشكل » و « المحتوى » للانجاز الفني . وقد أخفى التمييز المشوه عن هذا
 الموضوع مفزاه الحقيقي والعميق عنا . فلقد كان من المتوجب أن تكون
 النقطة الأولى للبحث تدور عما إذا كان من المستلزم علينا أن ندرك التصوير
 ادراكاً تشكلياً أو ادراكاً موسيقياً ، وما إذا كان علينا أن نفهمه كأشياء
 سكنوية أو بوصفه فراغاً ديناميكياً ، (وذلك لأن في هذا يكن جوهر
 التعارض بين التصوير على الحائط وبين تقنية الزيت) ، أما النقطة الثانية
 فأنما يجب أن تكون بحث التعارض بين الشعور الكلاسيكي وبين الشعور
 الفانوسي بالعالم . فالمسودات تعرف ما هو مادي ، بينما ان انغام اللون تترجم
 الفراغ . لكن الصورة من النوع الاول تنتمي مباشرة الى الطبيعة الحسية ،
 فهي تروي وتحكي ، بينما ان الفراغ هو على العكس من ذلك ، فهو في جوهره
 بالذات يسامى ويتوجه بنفسه الى قوفا التخيلية ، لذلك فان العنصر الروائي
 (يعني الطبيعة الحسية بهذا - المترجم) يضعف ويطمس التنازع الاكثر عمقا
 في كل فن يخضع لسيادة الفراغ وسيطره . لذلك فان النظري Theorist وهو
 ذاك القادر على الاحساس بانعدام التناغم البصري بين المحتوى والشكل ، لكنه
 العاجز عن فهمه ، هو الذي يتشبث بالتعارض السطحي القائم بينهما . ان
 المشكلة هذه هي مشكلة غريبة محضة ، وهي تكشف على اشد الصور وضوحاً
 الانقلاب التام الذي طرأ على مفزى عناصر التصوير عندما انتهى عصر
 الانبعاث واندفعت الموسيقى الادائية ذات الطراز العظيم الى الطبيعة . أما
 بالنسبة الى العقل الكلاسيكي فانه لم يكن من الممكن وجود مشكلة شكل
 ومحتوى وفق هذا المفهوم ، فيها في التمثال الاثيني متطابقان تماماً ومعروفان
 في الجسم البشري . أما فيما يتعلق بالتصوير الباروكي ، فان المشكلة هي اشد

تعميداً وذلك بسبب الواقعة المشتملة على التعارض القائم بين الشعور العادي الشعبي وبين الاحساسية الأرهف . فكل شيء يوقليدي ومحسوس به هو أيضاً شعبي ، لذلك فإن الفن الشعبي الأصل هو الفن الكلاسيكي . ويستأنم هذا الشعور بالطابع الشعبي للفن الكلاسيكي والذي يشكل سره الذي لا يوصف بالنسبة الى العقول الفاوسية ، اقول يستأنم هذه العقول ان تحارب من أجل التعبير عن نفسها كي تكتسب عالمها نتيجة لصراع شاق . فالتأمل في الفن الكلاسيكي بالنسبة الينا هو مجرد راحة واتمّاش ، ففي هذا المبداء لا يحتاج أي أمر ان نصارع من أجله ، فكل أمر فيه يقدم نفسه الينا طائماً مختاراً . وقد حقق النازع المناهض للفوطية في فلورنسا شيئاً ما من هذا النوع . فرقائقل يحظى في كثير من جوانب ابداعه بشعبية واسعة ، لكن رمبراندت لا يحظى بمثل هذه الشعبية ولا يمكن ان يكون على هذه الشاكلة فالصوير يزداد سرية وباطنية ابتداء بتييتيان ، وكذلك الشعر ، وهذه هي حال الموسيقى ايضاً . زد على ذلك ان الفوطية مجد ذاتها كانت خفية باطنية منذ مستهل مطلعها ، ولتأمل في دانتي وفولفرام . زد على ذلك ان قداديس اوكيفهم وبالسرينا ، أو باخ ، لم تكن أبداً مفهومة من قبل العضو العادي في احد المحافل الكنسية ، كما وان الناس للعادين يستقلون ظل موسيقى موزارت وبتهوفن ، ويمتبرون الموسيقى بصورة عامة كشيء ما يتفق أو لا يتفق ولحظات المزاج الذي يسيطر على الفرد . ومنذ ان اخترع عصر التنوير تلك الجملة القاتلة « الفن للجميع » تمكنت قاعات الحفلات الموسيقية من رفع اهتمام الجمهور بهذه الأمور الى درجة معينة . لكن الفن الفاوسقي هو ليس ولا يمكن له ان يكون « فناً للجميع » . واذا كان للتصوير لم يمد يرون لأي واحد بل حلقة ضيقة من الخبراء (ويتناقص عددها باستمرار) ، فإن هذا يعود أولاً واخيراً الى ان التصوير قد ابتعد عن تصوير الأشياء التي يستطيع ان يفهمها رجل الشارع . فلقد نقل ملكة الواقعة من الهنوى الى الفراغ ، الفراغ الذي فيه وحده توجد الأشياء اعتماداً على ما يقوله « كنت » .

وهذا دخل على التصوير عنصر ميتافيزيقي وهذا العنصر لا يطرح بنفسه على الرجل العادي . اما بالنسبة الى فيدياس فان كلمة عادي لا معنى لها . فنحنه كان يتوجه بكامله الى الجسدي لا الى العيني الروحانية . ان الفن دول ما فراغ هو بدهاء لا فلسفة .

- V -

ويرتبط بهذا مبدأ تأليف هام . فمن الممكن لك ان تتفقد في الصورة الاشياء بصورة غير عضوية الواحد منها فوق الآخر او جنباً الى جنب ، او احدها وراء الآخر دون اى تأكيد على المرئي او الترابط ، مثلاً دون الاصرار على اعتماد الواقعة في تركيب الفراغ والذي لا يعني بالضرورة رفض هذا الاعتماد . والرجال البدائيون والاطفال يرمعون على هذه الشاكلة وذلك قبل ان تنجب خبرتهم بالعمق انطباعات حسهم بالعالم وتنظمها في نظام اساسي مكتمل او ناقص . ولكن هذا النظام يختلف باختلاف الحضارات وذلك وفق ما لهذه الحضارات من رموز اولية . فنوع تأليف المرئي الذي هو غني عن البيان بالنسبة الينا ، هو حالة خاصة ، وهذه الحالة غير معروفة او متعمدة في تصوير اية حضارة اخرى . لقد اختار للفن المصري ان يمرض الحوادث التي تعاصر الواحدة منها الاخرى منضداً ايها صفاً فوق صف ، وهذا كان يستأصل الفن المصري البعد الثالث من طلعة الصورة . اما الفن الابولوني فكان ينظم الاشخاص والمجموعات كل واحدة منها بمزول عن الاخرى ، وكان تنظيمه هذا تنظيماً يعتمد احتساب علاقات الفراغ والزمان في عرش السطح . وتصوير بوليجنوتوس على جدران « Lesche of the Cnidians » في « دلفي » هو دليل مشهور على ما ذكرت . فليست هناك من مؤخرة للصورة تربط بين المشاهد الافرادية ، لان مثل هذه المؤخرة كانت ستكون بمثابة تحدٍ للمبدأ الغائال بان الاشياء هي وحدها الواقعية ، وبأنه لا وجود للفراغ . فكورنيس

المعبد « الإيجي » وصورة موكب الالهة على آنية فرنسوا (François vase) وافرير الجبارة في بدغاموم فهذه الاشياء قد ألقت جميعاً بوصفها متركباً متعرجاً قائماً لنوازع منعزلة قابل احدها للاستبدال بالآخر ، وجميعها دون ما طبع عضوي . ولم يعرف النازع اللا كلاسيكي طريقه الى الوجود ، هذا النازع الى السلاسل المتماكة من الصور (وافرير تلفاس Telephus لذبح يرغاموم هو ابكر مثال باقٍ حتى الآن) الا في العصر الهليني . وشور عصور الانبعاث في هذه الناحية هو كشعوره في النواحي الاخرى ، اي شعور غوطي حقاً . وقد لرتقع هذا الشعور بتأليف المجموعة الى ذروة من الكمال كذلك ، حيث يبقى معها انجازها الأنموذج لجميع الاجيال المتعاقبة . لكن نظامها قد انطلق كلياً خارجاً من الفراغ ، وهو في نهاية مطافه موسيقى صامتة لامتداد اثاره اللون ، امتداد خلق داخل ذاته توترات ضوء تستطيع العين الفهيمة ان تدركها بوصفها اشياءً ووصفه وجوداً ، تستطيع ان تدفع بها لتخطر خارجاً في البعد بإيقاع وخطوات غير منظورة . وهذا التنظيم الفراغي وباستبداله مرثي الخط برمئية للهواء والضوء غير الملحوظين ، قد شكل في جوهره هزيمة انزلها بعصر الانبعاث . والآن وابتداءً بنهاية عصر الانبعاث المائنة في اورلاندو لاسو وبلاستينا وصعوداً حتى فاغر ، وابتداءً بديتسيان وصعوداً حتى مانيه وماريي Marées ولايل ، تتابع الموسيقيون والمصورون النظام الواحد منهم إثر الآخر تتابعاً جدي وثيق ومتصل ، بينا انحدر الفن التشكيلي ليتوارى في زوايا التفاهة وعدم الاهمية . واخذ التصوير الزيتي والموسيقى الادائية يتطوران عضواً نحو اهداف ادركت وفهمت في العصر الفوطي وتحققت وانجزت في العصر الباروكي . وكلا هذين الفنين ، الفوطي والباروكي ، هما فنان فاوستيان بارفع ما للفاوستية من معنى ، وهما يشكلان داخل تلك الحدود الظاهرة الاولى . فلها نفس وسياه ولذلك لها تاريخ ، وهما في هذا وحيدان فريدان . ولقد كان كل ما استطاع ان ينجزه النحت فيما بعد هو القليل من القطع العرضية الطارئة الجميلة التي انجزها في

ظلال التصوير وفن الحدائق او الهندسة المعمارية . ولم يكن فن الغرب بحاجة حقيقية الى مثل هذه القطع . فلم يعد هناك من اسلوب تشكيل وذلك وفق مالا سلوبى التصوير الزيتي والموسيقي من معنى ومفهوم . وليس هناك من تقليد مناسب او وحدة ضرورية تربط بين انجازات مادربا كوجون ، بوجيت وشليتر . وحتى ليوفاردو نفسه يبدأ باحتقار الازميل احتقاراً كلياً . وهو ان قبل بشيء من انجازات النحت لذلك العصر ، فانما يقبل على الاكثر بالغالب البروتزي وذلك نظراً لما لهذا الغالب من مزايا تصويرية . وبهذا فهو يختلف عن ميكالنجلو الذي كان لا يزال يعتبر اللوح المرمرى العنصر الحقيقي . ومع هذا فان حتى ميكالنجلو لم يستطع ان يلاقى المزيد من النجاح في شيخوخته في ميدان التشكيل ، ولا يوجد اي نحات من النحاتين الذين جاءوا فيما بعده ، يتمتع حقاً بالمعظمة ، وذلك وفق مفهوم عظمة رمبراندت او باخ . ولا شك في انه كانت هناك انجازات ماهرة يستسيغها الذوق ، ولكن لم يكن فيها أي انجاز من هذه الانجازات يمكن ان يقارن او يسلك في النظام الذي تسلك فيه صورة والحراسة الليلية او « آلام الجبل متى » او يستطيع ان يعبر ، كما يعبر الانجيزان الاتفا الذكر عن كامل العمق لنوع من الجنس البشري بكامله . فهذا الفن (النحت) قد اطرح من حساب مصير الحضارة . ولفته لا تعني اي شيء الآن . فما هو موجود في صورة رمبراندت لا يمكن وبكل بساطة ان يترجم في تمثال نصفي . ويحدث بين فترة واخرى ان تلبس قوة نحات ، كبرنيني ، او اساتذة المدرسة الاسبانية المعاصرة ، او بيغالي Pigalle او رودان (وطبعاً لا يوجد اي واحد ممن ذكرت استطاع ان يتسامى فوق الاسلوب الزخرفي او يبلغ مستوى الرمزية العظمى) ، لكن كل فنان من هذا الطراز ، كان ، كما هو منظور دائماً ، إما مقلداً متأخراً لعصر الانبيات كتورفالدسن Thorwaldsen ، او مُصوراً متكرراً في زي نحات كبودون او رودان ، او مهندساً مهابراً كبرنيني وشليتر ، او مُزخرفاً كـ Coysevox . وظهوره بعد ذاته على المسرح يظهر على صورة

اوضح ان هذا الفن عاجز عن حمل العبء الفارسي ، وانه لم تعد له اية رسالة ، ولذلك ليست له نفس او تاريخ حياة يتناول تطوراً معيناً طراً على اسلوبه في العالم الفارسي . اما في العالم الكلاسيكي فكانت الموسيقى قد لاقت من الفشل ما لاقاه النحت في الغرب . فهي كما يحتمل قد بدأت بانطلاقات هامة في ابكر العصور الدورية ، لكن كان عليها ان تقسح الطريق في القرون الناضجة من المهد الايوني (٦٥٠ - ٣٥٠) امام الفنين الابولونيين الحقيقيين واعني بها فن النحت والتصوير على الحائط ، ولما كانت تلك الموسيقى قد نبذت التناغم والبلوفوني ، لذلك توجب عليها ان تبذل كل زعم او مطلب لها في التطور العضوي بوصفها فناً ارقى .

- ٨ -

اوقف الاسلوب الصارم للتصوير الزيتي الكلاسيكي لوحة ألوان المصور على الألوان الاصفر والاحمر والاسود والابيض منها . وهذه الواقعة المفردة قد لوحظت منذ زمن طويل ، ولكن لما كان تفسيرها قد اعتمد فقط في بحثه الاسباب السطحية والمادية الاكيدة في ماديتها ، لذلك اندفع بعضهم في تقديم فرضيات طائشة رعاء لتفسيرها ، مثلاً افترضوا ان الاغريق مصابون بعمى اللون ، وحتى نيكشه نفسه بحث هذا الموضوع . (في كتابه مورغن رويقي ص ٤٣٦) ولكن لماذا تجنب التصوير الزيتي في أيامه العظمى اللون الازرق وحتى اللون الأخضر الأزرق ، وسلم النغم (Gamut) للنغم المسموح به لا يبدأ إلا بالاصفر المحض والاحمر المزروع ؟ والجواب عن هذا السؤال هو ان الفنانين ، القابرين لم يكونوا يجهلون اللون الازرق وآثاره . فلقد كان لمتوبات (Metopes) العديد من المعابد مؤخرات زرقاء كي تبدو عميقة في تناقضها وفن المهاراة الدوري (Triglyphs) ، زد على ذلك ان التصوير التجاري قد استخدم جميع الألوان التي كانت موجودة من الوجهة للتقنية .

فهناك خيول زرقاء أصيلة الزرقة في بعض الانجازات داخل الاكرويل ذي الاقواس وفي التصوير الاتسكاني على القبور ، أضف الى ذلك ان تكوين الشعر باللون الازرق اليراق كان أمراً مألوفاً . ولا شك ان الحرم قد القاه على هذا اللون الفن الارقي الذي فرضته النفس اليوقليدية بواسطة رمزها الاول . ان الازرق والأخضر هما لونا السماء والبحر والسهل الخصيب وظلال الظهيرة في البلاد الجنوبية ، والماء والجبال النائية . وهما في جوهرهما لوان جويان وليسا بلونين أساسيين ، فهما باردان يسلبان الاشياء أجسامها ويثيران في النفس الانطباعات عن المسافة والمدى واللاحدودية . ولهذا السبب تعتمد عدم إدخال هذين اللونين في الصور المرسومة على جدران البوليفنتوس ، ولهذا السبب ايضاً فان اللون الازرق المائل الى الخضرة هو العنصر المبدع للفراغ في كل تاريخ تصويراً الزيتي للرئي ، وذلك ابتداءً بمصورى البندقية وصعوداً حتى القرن التاسع عشر ، فهذا اللون هو النغم الاساسي ذو الاهمية القصوى الذي يعاضد مجموعة أثر اللون المتمدة ، كما يعضد الـ *Basso Continuo* الجوقة ، بينما أنهم كلوا يقتصدون في استخدام اللونين الدافئين من أصفر واحمر ، ويستخدمونها استخداماً يعتمد على النغم الاساسي . وليس اللون الأخضر المليء والرائع المألوف هو اللون الذي يستعمله أحياناً (لابل نادراً) رفائيل ودورير ، هذا اللون المستخدم في المنسوجات ، بل إنما يستعملان ذلك اللون الاخضر المائل للزرقعة والمبهم وذا الألف تحول الى الابيض والرمادي والسنجاني ، انه شيء ما عميق في موسيقيته حيث يغمس فيه (وخاصة اقشة غوبلين المزركشة) كمل الجو . ان النوعية التي اتميناها بالمرئي الهوائي وذلك لتعارضها والمرئي المسطري (الخطي) (وكان بإمكاننا ايضاً ان ندعوها بالمرئي الباروكي وايضاً لتعارضها ومرئي عصر الانبعاث) ترتكز حصراً على هذا (المرئي الهوائي - المترجم) ونحن نجددها مائة بشدة تتزايد اكثر فاكتر في اثر العمق لدى ليوناردو وغورتشينو وألباني وذلك في ايطاليا ، أما في هولندا فنصادفها لدى رويسدايل *Ruydael* وهو تماً

Hobbema ، كلنا نجدهما قبل وفوق كل شيء لدى المظلم من المصورين الفرنسيين ابتداءً بيوسين فكلود لورين ففاتو حتى كورو Corot . زد على ذلك ان اللون الازرق هو ايضا بدوره لون مرثي ، وهو دائم الارتباط بالغائم غير النار واللاواقعي ، وهو لا ينضغط داخلنا بل انما يحرقنا خارجاً الى البعيد ، انه « لا شيئية ساحرة » بهذا يدعو غوته في علم ألوانه . ان اللونين الازرق والأخضر هما لوان متساميان روحيان غير حسيين . وهما لوان يفتقدان التصوير الاتيكي الصارم على الحائط ، ولهذا فهما لوان سائدان في التصوير الزيتي . أما اللوان الاصفر والأحمر ، فاتما هما لونا ما هو مادي وقريب ومتهلئ دماً . والاحمر هو اللون المميز للشهوة الجنسية ، وهو لذلك اللون الوحيد ذو الأثر في الحيوانات والوحوش . وهو يائل على أحسن تقدير رمز العضو التناسلي ، وهو لذلك يائل التمثال والعمود « الدوريين » ، لكن الازرق النقي هو ذاك الذي يضمن بلونه جلاب « المادونا » . ولقد جعلت علاقة اللوان من نفسها في كل مدرسة عظمى ضرورة يحس بها احساساً عميقاً . أما اللون البنفسجي وهو لون خاضع للازرق فهو لون النسوة اللاتي لم يعدن مخصبات ، ولون الكهنة الذين يعيشون حياة العزوبة . أما الأصفر والاحمر فهما لوان شميين ، لونا الجمهور والاطفال والنسلة والمتوحشين . وقد أثر في الشخصيات المرموقة الرفيعة من اهل البندقية والاسبان لون اسود او ازرق رائع بما لذين اللونين من ترفع وتفرّد غير واعين وموروثين . وذلك لان اللونين الاحمر والاصفر اللذين هما اللوان الاساسيان في تعدد اللوان الاپولونية اليوقليدية ، يلتزمان الى صدر الصورة حتى فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية ، وهما لوان يناسبان أيام السوق والاجازات الصاخبة المرحية ويوافقان الفورية الساذجة لحياة تخضع للمصادفات الميأ «لفاتوم» الكلاسيكي ، بيت التصيد في الوجود . لكن الازرق والأخضر ، وهما اللوان الفاروسيان الموحدان (Monotheistic) في اللوان ، هما لونا التوحد والهم ، لونا حاضر يرتبط الى ماضٍ ومستقبل ، لونا مصير بوصفه ناموساً يحكم الكون من داخله .

أما علاقة المصير الشكسيري بالفراغ ، وعلاقة المصير السوفوكلي بالجسم الافرادي ، فلقد سبق لنا ان بحثنا هذا الموضوع في فصل أسبق . ان كل الحضارات الأصيلة في تسامياها (أي ان كل حضارة يستلزم رمزها الاولي التقلب على الظاهر ، ويستوجب حياة صراع لا حياة تقبل وقبول) لها نفس النازع الميتافيزيقي الى الفراغ ، كنازعها الى الالوان الزرقاء والسوداء . وهناك ملاحظات جد عميقة في دراسات غوته للالوان الانتوبتكية (Entoptic) وذلك فيما يتعلق بالتباطؤ بين فكّر الفراغ وبين مفهوم اللون في الجو ، ونحن على وفاق تام في آرائنا التي استخلصناها من فكّر الفراغ والمصير مع الرمية التي اعلن عنها غوته « في علم الوانه .

ان ابرز استخدام للأخضر الأغشى بوصفه لونا للمصير هو ذلك الذي قام به غرينفالد . فالقوة التي لا توصف للفراغ في « لياليه » (ليالي غرينفالد) لا يعادها إلا ما تتجلى في صور رمبراندت من قوة . وهنا يعرض لنا السؤال نفسه ويسألنا عما اذا كان من الممكن لنا ان نقول بان لون جرينفالد للأخضر المزروقي ، هذا اللون الذي كثيراً ما يستخدم في طلاء داخل الكاتدرائيات العظمى هو لون كاثوليكي ؟ (ويجب ان يفهم باننا نعني بالكاثوليكية المسيحية الفاوستية حصراً « بقرابنها المقدس كمرکز لها » والتي أسست في مؤتمر لاتيران عام ١٢١٥ واكتملت في مؤتمر ترنت) . ان هذا اللون يجلاله الصامت هو بعيد عن مؤخرات الصور المسيحية البنظية وارضياتها الذهبية المتألقة بمده عن الالوان المرحمة المهداة « الوثنية » المستخدمة في التماثيل والمعابد الهلينية . ويتوجب علينا ايضاً ان نشير الى ان أثر هذا اللون يختلف كلياً على ما للونين الاصفر والأحمر من أثر ، إذ انه يعتمد على عرض الصورة داخل جدران المنزل . ان التصوير الزيتي الكلاسيكي هو بكل تأكيد فن شعبي ، بينما ان فن التصوير الزيتي الغربي ، هو بالتأكيد ذاته فن « استوديو » . فجمع ما لنا من صور زيتية عظيمة ابتداءً بليوناردو وحتى نهاية القرن الثامن عشر ، فانها صور لم يقصد مصورها عرضها في ضوء النهار الباهر . وهنا نصادف مرة

أخرى التعارض المماثل للتعارض القائم بين الموسيقى المنزلية وبين التمثال ذي الوقفة الحرة. أما التفسير المناخي لهذا التعارض فأنما هو مجرد تفسير سطحي، ومثل التصوير الزيتي المصري قد يكفي لدحض مثل هذا التفسير ، وذلك إذا كانت هناك من ضرورة لدحض إطلاقاً .

فالفراغ اللانهائي لم يكن يعني في نظر الشعور الكلاسيكي سوى اللاشيئية الكاملة، لذلك فإن استخدام الأزرق والأخضر بما لهما من قوى مُذبذبة للقريب ومبعدة للبعيد ، لا يعني سوى تحد لاستبداد صدر الصورة واجسام وحدتها، وهذا ما يعني تحدياً للمعنى كل المعنى الذي يقصده الفن الأبولوني . فالمعين الأبولونية كانت سترى في صور رسمت بالألوان فاقو صوراً تقتصر الى كل جوهر واشياء لا يمكن للسان ان يعبر عن خواصها وزينها . فبواسطة هذه الالوان يجعل سطح الصورة المدركة بصرياً والماكسة للضوء قادراً على التعبير بصورة فعالة لا عن الاشياء المحدودة بل انما عن الفراغ المحيط بها . ولهذا السبب ينعدم وجود هذه الالوان في اليونان ، وتسود في الغرب .

- ٩ -

سار الفن العربي بالشعور الموسي بالعالم الى التعبير عن نفسه بواسطة الارضية الذهبية لفسيمااته وصوره . وشيء ما من هذا الفن الساحري غير الماكّر ، وباشتاله على قصده الرمزي ، هو معروف لدينا بواسطة فسيما رافينا ، وفي مجازات العصر للرئيسي المبكر ، وخاصة بواسطة الاساتذة في شمالي ايطاليا الذين كانوا لا يزالون يخضعون خضوعاً كلياً لتأثير الناذج اللومباردية البنظية ، وأخيراً وليس آخراً في الكتب المصورة النوطية التي اتخذت من المخطوطات البنظية نموذجاً أصلياً لها ، ونحن في هذه البرهة نستطيع ان ندرس نفس ثلاث حضارات تعمل أعمال جد متشابهة ولكن بوسائل وطرق بالغة في تفاوتها وعدم تشابهها . فالحضارة الابولونية تتعرف

بالواقعي على انه الحاضر فوراً في الزمان والمكان ، ولهذا السبب رفضت مؤخرة الصورة كمنصر تصويري . بيتا ان الحضارة الفارسية جاهدت ضد كل الحواجز الحسية لتخطو الى اللاتهاشي وسلطت مركز ثقل فكرتها التصويرية بواسطة المرئي على المسافة . أما الحضارة اليهودية فأنها أحست بكل الحدوث على أنه تعبير لقوى غامضة تملأ كهف العالم ببادتها الروحية ، لذلك أغلقت المنظر المرسوم بمؤخرة ذهبية للصورة ، أي أنها عدت الى شيء ما (الذهب - المترجم) الذي يقع عبر وخارج جميع ألوان الطبيعة ، فالذهب ليس بلون . وهو في حالة مقارنته باللون الاصفر المادي ، فإنه يستثير انطباعاً حسيّاً معقداً وذلك بواسطة ما يولده سطوعه المتوهج من تألق معدني مشع . فالألوان وبفض النظر عما اذا كانت مادة ملونة دمجت Incorporated في سطح جدار مصقول (التصوير الزيتي على الحائط) أو خضاباً عملت فيه الفرشاة تطبيقاً ، هي ألوان طبيعية . لكن الوميض المعدني الذي لا يوجد عملياً أبداً في أوضاع طبيعية هو شيء ما غير أرضي . فهو يذكرنا بصورة فعالة بالرموز الأخرى لهذه الحضارة ، يذكرنا بالخيبي^(١) وبالكبلا وبم حجر الفلاسفة وبالتصوص المقدسة وبالزخرف العربي وبالشكل الباطني لاسطورة « الف لية ولية » . فالذهب الوهاج يطرح من المنظر للكائن المادي للحياة والجسد . فكل شيء 'درس في دائرة بلوطونيوس او دوائر « المعارفين » (Gnostics) وذلك فيما يتعلق بطبيعة الاشياء واستغلاها (الاشياء) من الفراغ واسبابها التصادفية (وهذه أمور متناقضة ويمجز شعوراً بالعالم عن التحسس بها) أقول ان كل شيء من هذا تشمله ايضاً رمزية المؤخرة الغامضة الكهنوتية لهذه الصورة . فلقد كانت طبيعة الاجسام هي الموضوع الرئيسي الذي دار حوله الجدل والزراع بين فلاسفة الفيثاغورية الجديدة وبين فلاسفة الافلاطونية الجديدة ، وكذلك كانت الحال في بغداد والبصرة ، فالسهروردي يميز الامتداد بوصفه الوجود الاول للجسم ، ويفرق بينه وبين المرض والارتفاع

(١) Alchemy لا شك ان القاريه يدرك الفرق بينها وبين الكيمياء . - المترجم -

والعمق اذ انه يعتبر هذه الاشياء على انها تصادفات الامتداد. وقام النظام Nazz-m ليعلم معارضته للرأي القائل بالمادية الجسدية ، وبطبيعة النرة المائلة للفراغ . هذه الآراء وما شابهها كانت الافكار الميتافيزيقية التي جاهرمت ابتداءً بفيلاو (Philo) وبولس الرسول حتى آخر الاسماء العظيمة في الفلسفة الاسلامية ، بالشعور العربي بالعالم . ولقد لعبت دوراً رئيسياً في المؤتمرات التي عقدت لبحث موضوع النزاع الدائر حول طبيعة المسيح المادية ، ولهذا فان المؤخرة النهائية للصورة تمتلك في ايقونية الكنيسة الغربية أهمية دعمائية واضحة . فهي تأكيد صريح لوجود ونشاط الروح الإلهية ، وهي تمثل الشكل العربي للوعي المسيحي العالمي ، وتمثله بلباقة عميقة الى درجة جعلت معالجتها لمؤخرة الصورة ولمدة ألف سنة تعتبر المعالجة الميتافيزيقية (وحتى الاخلاقية) الوحيدة الممكنة والملائمة لتمثيل الاسطورة المسيحية في شتى اشكالها . ولذلك عندما أخذت تظهر في العصر الفوطي المبكر المؤخرات الطبيعية للصور بساواتها الزرقاء المخضوضة وآفاقها البعيدة ومرئي عمقها ، فلقد كانت لهذه المؤخرات في البدء طلبة الكافر المهدف والدنيوي . فالتبديل الذي كانت تضمه للمذهب (Dogma) كان ، حتى لو لم تعترف به ، تبديلاً محسوساً على كل حال ، ولتأمل في مؤخرات الصور المطبوعة على القماش المزركش ا فمعتقد لا شك أنك سترى كيف كانوا يفتنون العمق الحقيقي برعب وروع يقتنون به ما لا يجرأون على عرضه . ولقد رأينا ايضاً كيف ان المسيحية الفاروسية (الالمانية الكاثوليكية) عندما بلغت وعيها لنفسها بواسطة نظام المد المقدس للندامة والسحاق للقلب (Sacrament of Contrition) ، وقد بلغت في الوقت ذاته تماماً ، هذا الوقت الذي هو الآن موضوع حديثنا ، نشأ دين جديد يتلفح برداء عتيق ، دين ينزع الى المرئي واللون وسيادة الفراغ الجدي ، وقد تجلى هذا كله في فن رهنة الفرنسيين التي حولت كامل المعنى للتصوير الزيتي . ان ما يربط مسيحية الغرب بمسيحية الشرق ، هو نفسه الذي يربط رمز المرئي برمز الارضية

الذهبية ، وقد حدث الانشقاق الديني والفني في وقت واحد تقريباً ، اذ انه أدركت مؤخرة صورة المنظر الطبيعي واللاهائية الديناميكية لله في اللحظة ذاتها ، وتوارى في الوقت ذاته ، مع الارضية الذهبية للصورة المقدسة ، من الجامع الكنسية الغربية ، المشكلة المجوسية الانطولوجية ، مشكلة رأس الله التي كانت موضوعاً بالغ الإثارة لجامع ناسين (Nicaea) وافيسيس وخليقدونيا وجميع المجامع الكنسية الشرقية .

- ١٠ -

اكتشف اهل البندقية التصوير الزيتي وقدموه على أنه نازع شبه موسيقى ومشكل للفراغ ، وبوصفه خط يد لمسات الفرشاة . أما الاساتذة الفلورنسيون فلم يسبق لهم أبداً وفي أي وقت ، ان تحدوا العادة ، (وهذه العادة فيهم قد تكون كلاسيكية ومع هذا يستخدمونها في الغوطية) عادة صقل وتمهيد جميع انعطافات الفرشاة ودوراتها كي يتمكنوا من انتاج سطوح لون نقية مرسومة رسماً نظيفاً ومستوية . ونتيجة لذلك فان لصور هؤلاء نقمة كينونة معينة ، نقمة هي شيء ما ملموس ، ومناهضة دون شك لنوعية الحركة الفطرية في وسائل التعبير الغوطية التي كانت تقتحم زاحفة من فوق جبال الألب .

ان طريقة استخدام القرن الخامس عشر للون تمثل انكاراً للماضي والمستقبل . ونقط من الجواز الفرشاة الذي يبقى منظوراً دائماً ، ويبقى بطريقة ما غصاً طرياً على مدار السنة ، ينبس الشعور التاريخي . فرغبتنا هي في ان لا نشاهد في عمل الفنان شيئاً ما في الصير بل انما في الصيرورة ايضاً . وهذا هو تماماً ما اراد عصر الانبعاث اجتنابه . فقطعة من قماش بيروجينو لا تحدثنا بشيء عن أصلها الفني ، فهي قطعة قد صنعت واعطيت وحاضرة فقط . لكن لمسات الفرشاة الافرادية (ولقد صادفت هذه اللمسات

اول ما صادفت معه شكل لغة جديد كل الجدة في انجازات تيتسيان (المتأخرة) هي نبرات مزاج شخصي ، وخاصة من خصائص جوقه الالوان « لموتيفردي » وتسيل انعاماً عذبة كأنها ارجوزة من اراجيز مدينة البندقية فخطوط الالوان المغامرة « والطبقات » توضع فوراً جنباً الى جنب او يقطع أحدها الأخرى أو يغطي بعضها بعضاً ، أو يلامس واحدها الثاني ، وتدخل بذلك حركة لا نهاية لها على العنصر البسيط للون . وكذلك تماماً جمل التحليل الهندسي للزمان . أهدافه الصيرورة بدلاً من الصبر . فلكل صورة زمنية في تنفيذها تاريخ وهي لا تحفيه أو تساره ، والفرد القاسي الذي يقف امامها يشعر هو ايضاً بدوره بأن له تطوراً روحياً . واذا ما وقف أحدنا أمام صورة زيتية عظيمة لمنظر طبيعي رسمه احد كبار الفنانين من اساتذة العصر الباروكي ، فان كلمة « تاريخية » كافية وحدها لتجعلنا نحس بأن هناك معنى فيها كلي الغرابة عن المعنى الذي يكمن في التمثال الاثيني . فلسفة الفرشاة هذه هي ايضاً ، كنغم آخر ، جزء من الاستقرار الديناميكي لكون الصيرورة الخالدة والزمان الانجماهي والمصير . فالتعارض القائم بين اسلوب التصوير الزيتي وبين اسلوب الرسم هو مستمك خاص على التعارض بين الشكل التاريخي وبين الشكل اللاتاريخي ، بين التأكيد وبين انكار للتطور الباطني ، بين الخلود وبين البرهية . ان الانجاز الفني الكلاسيكي هو حادثة بينما ان مثيله الغربي هو فعل وعمل ، فالاول يرمز الى نقطة « ال - هنا » . الآن « بينما يرمز الثاني الى المجرى الحي . فسياء هذا الخطوط للفرشاة (وهو زخرفة جديدة كل الجدة نداؤها لا ينضب وشخصية وخاصة بالحضارة الغربية) هي فقط سياء موسيقية محضة . ونحن لا نخادع انفسنا ابداً حينما نقارن الـ Allegro foroe لفرانس هالس بالـ Andante con moto لفاندايك او الـ Minor لجورتشينو بالـ Major لفلاسكينز . فمذ الان فصاعداً فان فكرة الـ Tempo (درجة حركة السرعة الموسيقية) يشتملها تنفيذ الصورة الزيتية ، وهي تذكرنا أبداً ودائماً بأن هذا الفن هو فن نفس مناهضة منها

للكلاسيكية لا تلتصق أي شيء ولا تريد ان تترك النسيان يطوي اي شيء
قد حدث وكان . فلان الفرشاة الهوائية يذيب فوراً السطح المحسوس
للأشياء . فمحيطات الشكل تذوب في الجلاء والقتمة Chiaroscuro .
ويتوجب على المشاهد ان يتراجع بعيداً من امام الصورة كي يتمكن من
استخلاص الانطباع الجسمي من قيم الفراغ الملونة ، وحتى مع هذا فان
الكروماتيك (علم الالوان وتركيبها) نفسه والنغم الفعالم نفسه هما اللذان
يمنعان الأشياء ولادتها .

وظهر في الوقت ذاته ومرافقاً لما ذكرت آنفاً ، في التصوير الزيتي الغربي
رمز ذو مغزى جد رفيع ، رمز اخضع اكثر فاكثر واقعة كل الالوان ،
واعني بهذا الرمز لون الاستوديو البني . (Studio brown) وهذا اللون لم
يكن معروفاً من الاساتذة المبكرين من فلورنسيين وفلنكيين وريبلشين على
حد سواء ، وهو لون يفتقده باخر ودورير وهولباين مها بدا نازع هؤلاء الى
العنق الفراغي شجياً قوياً ، ويبدأ عهد « سلطنة » هذا اللون في السنين
الاخيرة للقرن السادس عشر . وهذا البني مع انه لا ينكر اصله وتجدره من
الالوان الخضراء للخزائن صور ليوناردو وشونجوار وغرينفالد ، الا انه
يمتلك قوة على الأشياء اشد من قوى اولئك ، وهو يندفع بمركبة الفراغ ضد
المادة حتى نهايتها الحاسمة . وهو يتسلط ايضاً حتى على المرئي المسطري
الاكثر بدائية ، هذا المرئي العاجز عن اطراح ما لعصر الانبعاث من روابط
بالتوازن الهندسية المعمارية . وهناك بين هذا اللون وبين التقنية الانطباعية
للمسة الفرشاة المنظورة ارتباط مستديم عميق الايماء . فكلما يذوّبان في
النهاية وجودات عالم الحس الملموسة (عالم البرهات وصدور الصور) في
مشابهات جوية . فالخط يحتفي من صورة للنغم . والارضية المحوسية المذهبة
لم تحمل فقط الابوة صوفية تسيطر وتستطيع ساعة تشاء ان تطرح جانباً
القوانين التي تحكم الوجود الجسدي داخل كهف العالم . لكن البني في هذه
الصور قد شقت لها مطلقاً على عالم لا نهاية لاشكاله النقية، ولهذا فان اكتشاف

هذا اللون يعتبر ذروة الاسلوب الغربي في مجرى صيورته . وهذا اللون في تعارضه واللون الأخضر الذي تقدمه ، هو لون فيه شيء ما من العصبية . فهو لون يتوقع الحلولية (Pantheism) الشمالية الهولندية ، حلولية للقرن الثامن عشر التي يعبر عنها بقوة بلسان رئيس الملائكة رفايل في فاتحة فاوست . زد على ذلك ان اجواء الملك لير ومكبث هي اجواء مماثلة لهذه . كما وان نازع الموسيقى الادائية المعاصرة وجهادها نحو « كرومتيك » اكثر حرية وتحراً (دي رور ، لوقا ، مارينزو) ونحو تشكيل اجسام للنغم بواسطة الجوقات الوترية والهاوائية تنطبق تماماً على النازع الجديد للتصوير الزيتي ، النازع الى ايداع كرومتيك تصويرية من الالوان المجردة ، متوسلة بذلك هذه الظلال البنية غير المحدودة ، والاثر المناهض للسات اللون الموضوع فوراً جنباً الى جنب . ويمد هذا فان كلا الفئتين يتشران في عالميهما من الانغام والالوان (انغام لون ، ونغم ألوان) وهما جو أنقى ما يكون من الاجواء في فراغيته ، جو لم يعد يغلف او يترجم الجسم (وذلك بوصف الكائن الانساني شكلاً) بل انما يطفئ ويترجم النفس غير الجيدة . وهذا بلغنا الباطنية التي نستطيع بواسطة اعرق المبراندت وييتيوفن من المجازات ان نفرض الامرار الاخيرة (لاحظ قال الاخيرة لا النهائية - المترجم) نفسها ، انها الباطنية ذاتها التي حاول الفرد الابولوني وسعى بواسطة فنه الصارم في جسدانيته لايقافها عند حدها .

ومن الآن فصاعداً بُدِئ في استخدام لوني صدر الصورة، الاصفر والاحمر (النغمين الكلاسيكيين) لندر فأندر ، وكان دائماً يعتمد في استخدامها كي يظهروا التناقض والمسافات والاعماق التي ارادوا من وراء استخدام هذين اللونين ان يأكدرا عليها تأكيداً شديداً (اي على المسافات والاعماق المترجم) (فيرمير خاصة وبالطبع الى جانب مبراندت) ان هذا اللون البني الجوي ، والذي كان غريباً كل الغرابة عن عصر الانبعاث ، هو اللون غير الواقعي (حقيقي Unrealist) الوجود في الالوان . فهذا اللون ، هو

أحد الألوان الرئيسية التي لا يشتمل عليها قوس القزح . فهناك ضوء ابيض واصفر واخضر واحمر وضوء غير هذه وهي جميعاً أضواء تتمتع بأشد ما نعرف من نقاء . لكن ضوءاً بنياً نقياً هو في غير متناول الطبيعة التي نعرفها . فلكل الانعام البنية المحضورة والمفضضة والبنية الرطبة والمذهبة العميقة اللقمة والتي تظهر بتنوعها الرائع مع « جورجوني » ترددات قوة فقوة في المصورين الهولنديين والتي تفقد ذواتها قرابة نهاية القرن الثامن عشر ، اقول فلكل هذه الألوان صفتها المشتركة التي تلبس الطبيعة من واقعها المحسوسة .

ولهذا فان هذه الألوان تحتوي على ما تحتوي عليه تقريباً الحرفة الايمانية الدينية ، فنحن نشعر عند هذه الألوان بأننا لا نبعد كثيراً عن بورت رويال ولينتر . لكن ابتداءً بكونستبل من جهة أخرى (وهو مؤسس التصوير الزيتي لمدينتنا الحاضرة) نشعر بارادة مغامرة لتلك ، بارادة تبحث عن التعبير ، وكل لون بني تعلمه هذا من المصورين الهولنديين يعني له ما لم يكن يعنيه لهم (فهو) اي اللون البني) يعني للهولنديين (المصير والله ومعنى الحياة) فالبني يعني لكونستبل الروايات من غرامية وخيالية ، ويعني الحسية والحنين الى شيء ما قد تولى وانقضى ، انه احياء لذكرى ماضٍ عظيم لفن يتحسرج . زد على ذلك اننا نشاهد ما نشاهده لدى كونستبل ، لدى آخر الاساتذة الالمان ايضاً (لسنج ، ماريز ، شيلفينغ ، ديتز ولايبيل) هؤلاء الذين فنههم هو فن رومانتيكي تأملي في الماضي وهو بمثابة اللشيد الحتامي ، لذلك يبدو لنا انهم يتمسكون بالانعام البنية كأنها متاع موروث ثمين . ولم كانوا غير راغبين قليلاً ان يفارقوا عن آخر ما للاستلوب العظيم من ذخائر لذلك فانهم فضلو ان يقيموا من انفسهم معارضين للنازع الجملي الواضح لجيلهم (الجيل المدوم النفس ، القاتل للنفس ، جيل الهواء الطلق Plein air وهيكل .

ان معركة بني رمبراندت هذه ، التي فهمت صواباً ، (ولم يسبق لأية

معركة ان فهمت كما فهمت هذه) ضد المدرسة الجديدة ، مدرسة الهواء الطلق ، هي بكل بساطة قضية أخرى من قضايا المقاومة المؤس منها تخوضها النفس ضد العقل وتشنها الحضارة على المدينة ، انها معركة التمازج بين الفن الرمزي الضروري وبين فن المدينة العالمية الكبرى « التطبيقى » هذا الفن الذي يؤثر في البناء والتصوير الزيتي والنحت والشعر على حد سواء . ونحن اذا ما اعتبرنا هذا فان مغزى اللون البني يصبح جلياً بما فيه الكفاية ، فعندما يموت هذا اللون تموت معه كامل حضارتنا . لقد كان اولئك هم أعظم الاساتذة باطنياً (ورمبراندت اعظمهم جميعاً) الذين فهموا هذا اللون على أحسن وجه ، فهو هذا البني الغامض لافصح المجازات رمبراندت حديثاً ، أما أصله فيعود الى الاضواء المبهمة لنوافذ الكنائس الفوطية ولغيشة صحنها السامقة في قناطرها . ان النغم النهمي لاساتذة البندقية العظام (تيتسيان فيرونيز ، بالما وجيورجيو) يذكرنا دائماً بالفن الشبالي الزجاجي الذي باد والذي لا يعرف أهله أي شيء عنه تقريباً .

وهنا ايضاً يبدو لنا عصر الانبعاث بلا جسيمته المتمدة لـ لون مجرد قصة استطرادية ، مجرد حادثة على سطح كل سطح وعي الذات ، وهذه لم تكن نتاجاً للفريزة للفاروسية المستترة وراء النفس الغربية ، فالبني النهمي الوهاج للتصوير الزيتي البندقي يربط بين الفوطي والباروكي ، ويربط بين فن التصوير على الزجاج وبين موسيقى بيتهوفن للفاقة . وتنطبق تماماً من حيث الزمان على اعتماد الاسلوب الباروكي ذي موسيقى اللون المجازات الهولانديين واخص منهم فيلارت وسايربان دي رور وجبرائيل الاكبر والمدرسة الموسيقية التي أسسوها في مدينة البندقية .

اذن فالبني أصبح اللون المميز للنفس ، وعلى اكثر من التخصيص ، للنفس المطبوعة على فطرة ما . ولقد تحدث كما أذكر نيتشه في احد مؤلفاته عن موسيقى « بيزي » البنية ، ولكن هذه للصفة (البنية - المترجم) ثلاثم اكثر بكثير الموسيقى التي كتبها بيتهوفن للآلات الوترية والحبوبات التي علّا

كثيراً من المرات ومتأخرة حتى أيام « بروكنر » الفراغ بندي ذهبي بني للنغم .
 أما الألوان الأخرى كلها فانما ترد الى وظائف ثانوية ، ولذلك فان الاصفر
 البراق وقرمزي « فرمي » يتطفلان بالفراغي كأنها ينتميان الى عالم آخر ،
 ويتطفلان بتأيد ما هو ميتافيزيقي حقيقي ، كما وان الاضواء الحمراء بلون
 الدم لمبراندت تبدو في معظمها كأنها تتلاعب بالفراغ . لكن « روبنز »
 هو عكس ما ذكرت (انه صانع لامع لكنه ليس بالمفكر) فاللون البني
 عنده يفترق تقريباً الى للفكرة ، فهو ظلال لون . (ففيه وفي « فاتو » يتنازع
 الازرق الخوضر « الكاثوليكي » الافضلية واللون البني .) ان كل هذه
 الامور تظهر كيف انه اذا ما اسلمت وسيلة خاصة الى ايدي رجال ذوي
 عمق باطني ، تصبح رمزاً لاستدعاء تسام رفيع كهذا يبلغ ما بلغه المنظر
 الطبيعي الذي رسمه مبراندات ، بينما انها قد تسمي بالنسبة الى اساقفة عظام
 آخرين مجرد فريضة تقنية يمكن استخدامها (أو بكلمة أخرى) (كما سبق
 لنا ان رأينا) شكلاً تقنياً وفق المفهوم النظري لشيء ما مناهض « للمحتوى »
 وليست له اية علاقة بشكل حقيقي لاي انجاز عظيم .

لقد لعبت البني باللون التاريخي . وارتبت من وراء هذا ان أشير الى ان
 جو الفراغ المصور يدل على التوجيهية (لاحظ توجيهية لا اتجاهية - المترجم)
 والمستقبل ، وانه يتغلب على تأكيد أي عنصر برهي قد يمكن عرضه او
 تقديمه . ولألوان المسافة الأخرى أيضاً هذا المعنى ، وهي تقود الى امتداد
 هام وجدير بالامعان وشاذ للرمزية الغربية . لقد انتهى الهلينيون الى تفضيل
 البرونز وحلى البرونز المموه بالذهب على المرمر المصور عليه ، وذلك كي
 يتمكنوا من التعبير بأسلوب افضل (بواسطة تألق هذه الظاهرة ضد الجلد
 القاتم الزرق) عن الفكرة الافرادية لاي وكل شيء جسماني . والان وعندما
 نبش عصر الانبعاث هذه التائيل ، فانه الفاهما سوداء وخضراء تحمل عليها
 « باتينا » (Patina) ^(١) الكثير من القرون . ولقد ربطت الروح التاريخية
 بما لها من ورع وحنين نفسها الى هذه ، (ومنذ ذلك الزمن أثبت شعوراً

(١) Patina : التماس الذي يملوه للصدأ

بالشكل قداسة هذا الاسود والاخضر للساقفة . واليوم هذا فان عيننا تجد « الباتينا » أمراً لا يستغنى عنه لكي تتمتع بمنظر البرونز (وسخرية التصوير لهذه الحقيقة ان هذا الصنف من الفن بكامله هو شيء ما لم يعد يستأثر باهتمامنا الى هذا الحد) . فما الذي يعنيه شكل قبة كاتدرائية بالنسبة لنا دون ان ان تغطيه « باتينا » تحول المدى القصير للتألق الى بعد في الزمان والمكان ؟ ألم تتوصل الى انتاج هذه « الباتينا » صناعياً ؟

ولكن هذا الموضوع يتضمن حتى أكثر من هذا وذلك فيما يتعلق بالرفع من قدر انحطاط مستوى وسيلة فن ذات مغزى مستقل . فنحن نستطيع بالكاد نشك في ان الفرد الاغريقي اعتقد « الباتينا » كأثار المجاز فني . فلم يكن اجتنابه لتلك اللون الاخضر ، بما لهذا اللون من ارتباط « بالمسافة » ناجماً عن دوافع روحية . فالباتينا هي رمز الفناء ولذلك فهي تربط بصورة عجيبة الى رمزي قياس الزمان واللطف الجنائزي . ولقد سبق لنا في فصل ابكر أن بحثنا اعتبار الروح الفأوسية التوافق الى الخراب وذلك فيما يتعلق بالآثار بوصفها دلائل على الماضي البعيد السحيق ، وبحثنا ميلها الى جمع « الاتيكات » والمخطوطات والتقود المعدنية ، وذهبنا في بحثنا الى الحجبج الى «فوروم روماتوم» ويومباي والى التنقيب عن الآثار والدراسة الفيلولوجية والتي ظهرت في وقت مبكر كوقت بترارك . فحتى يمكن ان يكون قد خطر للفرد الاغريقي خاطر ليشغل نفسه بالتنقيب عن آثار Gnosus أو Tiryns ؟ لقد كان كل اغريقي يعرف « إلبافته » ولكن لم يفكر أي منهم في ان ينقب في تلة طروادة ، بينما نحن مدفوعون بورع مري لنقوم بالمحافظة على القناطر المائية التي بنتها كمبانا (Campagna) وعلى أجدات الأوتسكيين وعلى آثار الاقصر والكرونك ، وعلى القلاع المتداعية على ضفاف « الرين » ، وعلى « الجير » الروماني وعلى هرسفك وبولنترا ، وذلك رغبة منا في ان يصبح كل ما ذكرت مجرد نفايات ، لكننا نحافظ نحن عليها كأثار ، ونشعر بصورة مراوغة فرارة بان إعادة تعميرها لها مجردها من شيء ما لا نستطيع

المصطلحات ان تمبر عنه ، ولا يمكن ان يعاد انتاجها ثانية . ولم يكن هناك شيء أبعد على العقل الكلاسيكي من الاحترام والتبجيل كما كان وما حدث فيها مضى من دلائل ضربتها يد الطقس ضرباً عنيفاً . فالعقل الكلاسيكي قد أزاح من أمام البصر كل شيء لا يتحدث عن الحاضر ، ولم يحافظ أبداً على العتيق ، لانه كان عتيقاً . وعقب ان دمر الفرس اثينا القديمة ، رمى مواطنو هذه المدينة بالاعمة والتأليل والتضاريس بغض للنظر عما اذا كانت مهشمة أم لم تكن من ورثه حائط الاكروبول ، وذلك رغبة منهم في ان يسدوا من جديد بلوح اردوازي نظيف . وكانت نتيجة عملهم هذا ، نتيجة هذه الكوم عن « الحردة » اغزر منابع معرفتنا بالقرن السادس . لقد كان عملهم هذا يتفق تماماً وطراز حضارتهم ، هذا الطراز الذي ارتفع باحراق جثة الميت الى مصاف الرمز الرئيسي ورفض ساخراً ان يربط الحياة اليومية بالكرونولوجي ، اما اختياراً فكان كالعادة ، اختياراً مكامساً لاختيارهم . فصورة من طراز مود كلود لورين للمناظر الطبيعية صورة لا يمكن ادراكها دون ما آثار . والحديقة الانكليزية بإيجائها الجوي والتي أزاحت بطريقة خاتلة غادعة الحديقة العامة للفرنسية قرابة عام ١٧٥٠ وبذنت الفكرة العظمى للمرئي للحديقة الاخيرة لحساب « طبيعة » « ادبسون » و « يوب » والحسية ، قد ادخلت في غزونها نوازع ربما تكون أغرب النوازع وأشدّها استنارة للدهشة وللمعجب والتي لم يسبق لثلها ان تجتنت على الآثار الاصطناعية كي تعمق الطابع التاريخي فيما تعرضه صورها من مناظر طبيعية . لقد استعادت الحضارة المصرية المجازات عهدها المبكرة ، ولكن لم يكن ابداً يخطر لها على بال ان تبني آثاراً يوصفها رموزاً لماضيها . ومرة أخرى نقول ، انه ليس التمثال الكلاسيكي هو ما نحب ، بل انما هو جلدته الذي نحب حقاً . فلقد كان لهذا الجذع مصير ، كان له شيء ما يرحي بالماضي ، كما يغلفه الماضي ، وخيالنا يبتهج ويسر ليملاً الفراغ الخاوي لهذه الاعضاء المفقودة بنفض وخطوط غير منظورة . « إنها شفاء طيب » ، وان سحر الإمكانيات السري

اللامتناهية قد ذهب وولى . وإنني لأغامر فأقول بواسطة هذه الوسيلة من التبديل في المركز الى الموسيقى ، أصبح بإمكان بقايا النحت الكلاسيكي ان تصل إلينا . فالبروز الاخضر والمرمر المسود وشطايا من جسم هي التي تزيل من أمام عينا الباطنية محدوديات الزمان والفراغ . انها قابلة للتصوير وتستحقه ، هذا ما سبق لهم ان نعتوها به ، هذا ما نعتوا به التمثال الجديد . ابن ساعته والبنائية والحديقة العامة التي يبالتون في العناية بها ، لكن هذه كلها ليست بالرائعة القابلة للتصوير ، والمعنى العميق لهذا النعت هو الى هذا الحد قانما هو معنى عميق للنواء هذا كما يعنيه اللون البني ، « بني الاستديو » . ولكن ما يعبر عن كليها في العمق هو الموسيقى الادائية . فهل يؤثر فينا رمتاح بوليكليتوس اذا ما وقف امامنا ببروزة المتألق وعينه المشتعتين بالميناء (الطلاء الخزفي - المترجم) وشعره الموه بالذهب كما يؤثر في أبناء دولة العهد المسود ؟ ألا يفقد جذع تمثال هرقل الموجود في الفاتيكان انطباعيته الجبارة اذا ما قدر في يوم حسن الطالع ان نكتشف ونستبدل أعضائه المفقودة ؟ والا تفقد أبراج وقباب مدننا المتينة سحرها المتفايزيقي العميق إذا ما غلفت هذه بنحاس جديد ؟ ان السن بالنسبة إلينا ، كما هو بالنسبة الى المصريين يرفع من قدر جميع الاشياء ، اما بالنسبة الى الفرد الكلاسيكي فانه يبخسه حقها ويفض من شأنها .

وأخيراً فلنتأمل بالتراجيدي الغربية ، ولنلاحظ كيف ان الشعور ذاته يقود التراجيدي الى تفضيل ما هو « تاريخي » مادي (ولا أعني بهذا ما هو الى أقرب حد واقعي او محتمل بل انما اعني المواضيع البعيدة والمخلفة بفشاعة) ، هذه المواضيع التي اراحها النفس الفلاوسية ، والتي يجب ان تحصل عليها ، لا يمكن ان يعبر عنها بأية حادثة ذات مغزى بدهي ، مغزى يفتر الى المسافة والزمان او المكان ، او يعبر عنها بواسطة فن تراجيدي من نوع كلاسيكي ، أو بأسطورة معدومة الزمان . ولهذا فان تراجيدياتنا هي تراجيديات ماضٍ ومستقبل معاً ، فتراجيديات المستقبل التي يتوجب عليها

ان تري الناس كيف يحملون عبء مصيرهم تتمثل الى حد ما في « فاوست »
 وبيرجنت « peer gynt » و « غسق الالهة » . لكننا لا نملك تراجيديات
 للحاضر ، ما عدا الدرامات الاجتماعية التافهة التي طلع علينا بها القرن التاسع
 عشر . فعندما كانت المناسبة تطلب من شكسبير ان يعبر عن شيء ذي اهمية
 في الحاضر ، كان على الاقل ينقل المشهد من مسرح هذا الشيء الى بلد اجنبي ،
 (وكان يفضل ايطاليا) التي لم تطلأما قدم له ، وكان الالمان يحذون حذوه
 فيستبدلون مكان المشاهد بريطانيا او فرنسا ، وذلك كله رغبة منهم في
 التخلص من قرب الزمان او المكان اللذين كانت تؤكد عليها الدراما الاتيكية
 حتى في موضوع اسطوري .



الفصل الثامن

الموسيقى والفنون التشكيلية

- ٢ -

الجريد^(١) (act^(٢)) والصورة الشخصية^(٣) Portrait

- ١ -

وُصفت الحضارة الكلاسيكية بأنها حضارة الجسد ، بينما نعتت الحضارة
الشمالية بأنها حضارة الروح ، ولم يتم هذا التقرير دون باعث خفي معين يرمي
الى بخس حق احدهما على حساب الاخرى . ومع ان ذوق عصر الانبعاث

(١) الجريد : المجرد من ثيابه ، العاري : nude

(٢) يقول شبنفلر انه يعني بكلمة act ، pose اي « وقفة » ونحن عربنا هذه الكلمة ثم
يقول ان مفهوم act اللغوي هو nude ، ونحن ترجمناها بكلمة الجريد ، وذلك لان معظم البحث
يدور في هذا الفصل عن التمثال الاغريقي العاري .

(٣) ارد ان اشير هنا الى أننا ترجمنا portrait بالصورة الشخصية ، واحياناً صورة
شخصية ، وغيرها اقتصرنا على كلمة صورة ، والصورة الشخصية (portrait) تقتصر على رسم
الاشخاص وخاصة وجوههم . كما واننا ترجمنا Self - portrait بالصورة الذاتية وقد اُجبت
انه انبه الى هذه الامور في اول الفصل دفعاً لكل التباس .
- المترجم -

قد اقام تبانياته بين الحضارة الكلاسيكية وبين الحضارة الحديثة ، بين الوثنية وبين المسيحية ، على التفاهات بصورة رئيسية ، الا ان حتى هذا الواقع كان من الممكن ان يقود الى اكتشافات حاسمة لو ان الناس عرفوا فقط كيف ينففون من وراء القوانين والاعراف الى الاصول .

فاذا كانت بيئة انسان ما ، هي بالنسبة اليه نسبة الكون الاكبر الى الكون الاصغر (Microcosm) (واي شيء آخر يمكن ان تكون) ، اي انها (البيئة) مجموع هائل من الرموز ، فعندئذ فان الانسان طالما هو يلتزم الى نسج الواقعة وطالما هو ظاهري phenomenal يجب ان يُضمّن الرمزية العامة . ولكن في أوه الذي يطبعه على أظاس آخرين من أمثاله يعملنا تسامل : ما هو ذاك الذي يمتلك قوة الرمز ، مثلا المقدرة على ان يجمع داخل ذاته ويعرض يحلاه ووضوح جوهر ذاك الرجل ومغزى وجوده ؟ ان الفن هو الذي يقدم الينا الجواب .

لكن هذا الجواب هو بالضرورة جواب يختلف باختلاف الحضارات فلما كان كل انسان يعيش على طريقة تخالف غيره ، لذلك فان انطباعه عن الحياة هو انطباع مخالف لانطباع غيره . وذلك لأن صيغة التخييل اللساني (والتخيلات) من ميتافيزيقي واخلاقي وفني على حد سواء هي أكثر من مهمة ، فمن الأهمية الحاسمة ان يشعر الفرد بنفسه كجسد بين الاجساد ، او على العكس من ذلك كمرکز في الفراغ اللامتناهي ، ان يرهف « أياه » (ego) بوضوح فريد ، أو على العكس ان يمتزجها كجزء جوهري من الاتحاد العام ، ان يؤكد خلقه الاجمالي ، أو على العكس ان يفكر في ايقاع حياته وعجراها . وهذه الطرائق جميعا يبرز الرمز الاول للحضارة العظمى الى الوجود ، وهذا حقا هو شعور عالمي لكن المثل الاعلى للحياة يقره ويصادق عليه . لقد نجم عن المثل الاعلى الكلاسيكي قبول غير متحفظ بالبرهنة الحسية ، أما على المثل الاعلى الغربي فنجم صدام شعبي للتطلب على البرهنة الحسية . فالنفس الابولونية البيوقليدية أحست بالجسم التجريبي المتطور على انه التعبير الكامل عن نهج

كينوتها ، اما النفس للفاوسية الهائلة في كل المسافات فانها لم تجد تميرها في الشخص بل انما وجدته في الشخصية ، في الخلف ، ولتسمه بما ترغب وتختار . لقد كانت النفس بالنسبة الى الفرد الاغريقي الحقيقي هي ، بعد كل تحقيق وتدقيق ، شكل جسده ، وعلى هذا النحو عرفها ارسطوطاليس . اما الجسد في نظر الرجل الفاوسقي فانما كانت وعاء الروح ، وعلى هذا النحو أحس به غوثيه .

ونتيجة لذلك فان كل حضارة تختلف عن الاخرى اختلافاً عظيماً في اختيار وتكوين فنونها الخيرة الكريمة . فبينما يعبر « غلوك » عن فاجعة الارمادا بلحن يتألف من انغام كثية موحشة قاضمة قارضة في موسيقى ادائية مساوقة ، فان الشيء ذاته يُنجز في منحوتات بيرغامين بواسطة جعله لكل عضلة لساناً تتحدث به . ان التصوير الشخصي المليني يحاول ان يرسم غونجاً روحياً في تركيبه للرؤوس . بينما ان رؤوس قديسي لنغ- يان - سي تحدث نظراتها والتلاعب بزوايا الفم عن حياة باطنية كاملة .

ان للنازع الكلاسيكي الى جعل الجسد التاطق الوحيد بلسانه هو بكل تأكيد ليس ناجماً عن أي شبق حيواني شهواني مادي خصت به شعوبه ، (فرجل Oupouovn لم يكن يُسمح له بالفجور والحلاعة) ولم يكن ينشئه محققاً في اعتقاده بأنه كان فاعلاً منبجساً عن مرح طليق داعر خليع يتدقق من حيوية انفعال نفساني شهواني حار . فمثل هذا الوصف هو اقرب بكثير الى المثل العليا للفروسيات الالمانية المسيحية او الهندية . أما ما يستطيع للفرد الابولوني او الفن الابولوني ان يدعيه ملكية محصورة به ، فانما هو تأليه للظاهرة الجسدية بما لهذه الكلمة من مفهوم حرفي (ولنتأمل بالتناسب الايقاعي للاعضاء والتركيب المتناغم للمضلات .) وهذا الفن ليس فناً وثيقاً يقف وجها لوجه والفن المسيحي ، بل انما هو اتيني يجابه « باروكيا » . وذلك لان الجنس البشري للباروكي (امسيحيين كانوا او ملحدن زهباة أو دهرين) هو أول من نبذ مذهب المحوس به ، وقد نقل ملكيته الى اقصى حد وأبعده

عنه الى الدنس الجسدي الذي ساد حاشية لويس الرابع عشر ، الذين كانت شعورهم المستعارة واطرطة الدانتلا وحواشي اكمامهم وأحذيتهم « المبكلة » تغطي الجسد بنسيج كامل من الزينة .

وهكذا فان الفن التشكيلي الكلاسيكي بعد أن حرر الشكل تماماً من الواقعي ، او من الجدار الخلفي التثغلي ونصبه في الهواء الطلق حرأ غير مرتبط كي يرى كجسد بين الاجساد فانه تقدم منطقياً ليجعل من الجسد العاري موضعه الاوحد . وعلاوة على ذلك ، فان هذه المنحوتات (العارية) هي منحوتات لا تشابه كل فرع آخر من النحت المدون في تاريخ الفن ، وذلك من حيث ان معالجتها للسطوح المحددة لهذا الجسد هي سطوح مقنعة من الوجهة التشريحية . فهنا ذهب بالمبدأ اليوناني الى اقصى حد له ، فأبي غلاف من أي نوع كان قد يتعارض ، مهما كان تعارضه طفيفاً ، والظاهره الابولونية ، فانه كان سيثير ، مهما بلغ جبينه ، الى وجود الفراغ المحيط بالاشياء .

أما ما هو تزييني بأرفع معنى ، في هذا الفن فانما يكمن كلياً في تناسب هيكل الجسد وتكافؤ المحاور فيما يتعلق بتضيد الحل . ولا فرق هناك أكان التمثال في وضع واقف او جالس او مضطجع ، لكنه دائماً آمناً ، فاب الجسد كالبريتورس « Peripteros » ليس له داخل (جواني) ، أي ليس له « نفس » . فمغزى فخرس العضل المنفذ تحتاً صحيحاً مطلقاً في صحته ، هو تماماً بنظام تضيد الاعمدة المنفلق على نفسه ، فكلاماً يحتوي على كامل لغة شكل الانجاز والحق أنه كان سيباً ميتافيزيقياً جازماً بمتافيزيقيته هو الذي دفع إلهيلينين المتأخرين زمناً الى هذا الفن ، لقد كان هذا السبب يتمثل في شعورهم بالحاجة ، الى رمز حياة اسمى لهم ، لكن هذا الفن هو بين كل فنونهم فن ضيق ، وليس صحيحاً القول بأن لغة السطح الخارجي هي الصيغة الاكمل أو اكثر الصيغ الطبيعية ووضوحاً لمرض الكائن الانساني ، بل انما الواقع هو على العكس من هذا تماماً ، فاذا كان عصر الانبعاث بنظريته الغيور

الحارة وبسوء فهمه المائل لتنازعه الخاص لم يتابع سيطرته على احكامنا (وذلك طويلاً عقب أن أصبح الفن التشكيلي غريباً غرابية كلية عن نفسنا الباطنية) فلقد كان علينا أن لا نتنظر حتى هذا اليوم كي نلاحظ هذا الطابع المميز للاسلوب الاتيكي . فلم يسبق ابدأ لاي نحات مصري أو صيني أن حلم ولو مرة باستخدام التشريح الخارجي ليعبر عما يعنيه . فلم يسمع ابدأ بأن الصورة القوطية كانت تبرز لفظة عضلات . فالمشيك الانساني الذي يكسو الاطار القوطي الجبار ينسج من اشكال ومشخصات وقضائيس لا تعد ولا تحصى (ولكاندراثة شارتر اكثر من عشرة الاف من هذه) ليس مجرد زينة او زخرف ، فمنذ عهد يعود حتى عام ١٢٠٠ استخدم مثل هذا المشيك ليعبر عن مخططات ومشاريع واهداف وغايات أعظم بكثير من أعظم ما في الفن الكلاسيكي التشكيلي . وذلك لان جماهير هذه الاشكال والمشخاص تؤلف وحدة تراجمية . فهنا في الشمال وابكر من دانتي يبلغ الحس التاريخي للنفس الفافوسية (الذي يشكل السر المقدس للندامة تمبيرها الروحي وطقس للاعتراف معلمه الرزين الوقور) الاكتمال التراجيدي للروا العالم . فذاك الذي كان يراه يواكيم فون فلوريس في ذلك الوقت تماماً في صومته (صورة العالم ليس بوصفه كوناً انما بوصفه تاريخاً لهياً وتتاباً لاجيال عالم ثلاثة) كان يراه ايضاً العمال للمهرة في رايمس واميان وبارس في سلاسل تعرض للتاريخ ابتداءً من الخطيئة الاولى حتى يوم الدينونة . فكل منظر ولكل مشخص رمزي عظيم له مكانه ذو المفزى في الصرح المقدس ، ولكل دوره في قصيدة العالم الهائلة . وهنا أخذ كل انسان يشعر كيف ان مجرى حياته قد أعد ورتب كزينة في مخطط التاريخ الالهي ، وأخذ يحتب ارتباطه للشخصي به بواسطة سري الندامة والاعتراف .

وهذا فان هذه الاجسام المتحوتة من الحجر ليست مجرد خدم الهندسة المعمارية . فلن هذه الاجسام معناها العميق الخاص بها، انه نفس المعنى الذي ينطلق به القبر التذكاري بقوة تترديد ابتداءً من القبور الملكية في سان دنيس

فما بعد ، إذ هذه القبور تتحدث عن الشخصية . وتاماً كما ان الفرد الكلاسيكي قد عني بصورة رئيسية ، وبواسطة الوصول بانجازته للجسد السطحي حد الكمال ، (فالى هذا ينتهي الطموح التشريحي لجميع الفنانين الأغارقة) اقول قد عني ان يستهلك كامل جوهر الظاهرة الحية في وبواسطة ترجمته لسطوحه المحددة ، كذلك تماماً وجد الفرد الفارسي ، ومنطقية لا تقل عن منطقية ذلك ، ان أشد التعابير أصالة وأوحدها فصاحة ، عن شعوره بالحياة يكن في الصورة الشخصية . ان المعالجة الهيكلية للتمثال المعاري تشكل حالة استثنائية ، فهذه المعالجة وحدها هي التي قادت الى فن راق .

لم يحس ابدأ احد حتى الآن بان الصورة الشخصية والجريد كإنها تشكلان تمارضاً ، ونتيجة لهذا لم يدرك ابدأ المفزى الكامل لظهورها في تاريخ الفن . ومع هذا فان من خلال الخلاف بين هذين المثلين الاعلى للشيكل يتضح التباين بين المالمين على اكل وجه . فهنا من جهة يوجد وجود قد صنع ليُرى نفسه متألّفاً وخارج البناء ، وهناك من جهة اخرى الداخل الانساني ، النفس ، قد بُدئ ليتحدث عن نفسه ، كما يتحدث الينا داخل الكنيسة ، بلسان واجهتها او يحياها . اما المسجد فليس له وجه ، ونتيجة لذلك فان حركات تحطم الصور والتأليل الاسلامية منها والبوليصة (هذه الاخيرة التي انتشرت بقيادة لبو الثالث الى بيزنطة وما وراها) قد اطرحت بالضرورة الصورة الشخصية شارج فنون الشيكل ، وهكذا فانهم لم يتلکوا عقب هذه الحركات سوى مخزون معين من الزخرف العربي الانساني . اما في مصر فان وجه التمثال معادلاً للبوابة ، وجه مخطط المبد ، ولقد جاء انبعاثاً جباراً من كتلة الحجر للجسد كما نرى ذلك في سفنكس الهكموس لتانيس وهو صورة أمنحيت الثالث . اما الوجه في الصين فكان مشابهاً للنظر الطبيعي ، فهو مليء بالفضول وإشارات صغيرة تعني شيئاً ما . ولكن الصورة بالنسبة الينا هي موسيقى . فالنظرة والتلاعب بالقم و « يوز » الرأس واليدين ، فهذه هي كلها « فوغيه » ذات مفزى بالغ في دهائمه ومراوغته ، وهي مؤلف موسيقي

يضم الكثير من الثقافات والاصوات التي تصدح لفهم المشاهد وإدراكه . ولكن كي تتمكن من إدراك مغزى الصورة الشخصية في الغرب على صورة أدق في تبانيها والصورتين من مصرية وصينية ، يتوجب علينا ان نتعمق في التفسير العميق الذي طرأ على اللغة في الغرب والذي بدأ في العهد الميروفنجي كإرخاص فجر شعور جديد بالحياة . وهذا التبدل امتد ليشمل سواءً بسواء اللغة الألمانية القديمة واللاتينية العامية ، لكنه لم يؤثر في غير اللسان للناطق في بلدان الحضارة القادمة (مثلاً اللسان: الترويجي والاسباني لكن ليس الروماني) الا ان التبدل لا يكون من الممكن تفسيره اذا ما اكتفينا فقط باعتبار روح هذه اللغات واثار احداها على الاخرى ، وذلك لان التفسير يكن في روح المجلس البشري الذي ارتفع بمجرد طريقة لاستخدام الكلمات الى مستوى الرمز . فنحن بدلاً من Sum ، وفي الفوطية im ، نقول بالألمانية Ich bin وبالانكليزية I am (انا اكون) وبالفرنسية Je suis وتقول بدلاً من Fecisti . وثانية ، daz ، du habes gitân un home ، tu a fait ، Tu habes factum ، wip man hat .

ولقد كانت هذه حتى الآن أحجية وذلك لأن عائلات اللغات كانت تعتبر ككائنات ، ولكن سرعان ما تتمكن من حل هذا الفموض عندما نكتشف في المصطلح إنكاس نفس من النفوس . فالنفس الفانوسية تبدأ هنا لتصوغ ثانية لاستعمالها الخاص مادة غرامتيكية (صرف ونحو الخ ...) تشتق من أصل جد متباين . فنجيء هذه « I » (أنا) على وجه التخصيص هو الفجر الاول لفكرة الشخصية التي قدر لها فيما بعد بزمان طويل ان تبدع مري الندامة والفران الشخصي . فهذا الـ Ego Habeo Factum ، أي اقماع فعلي المساعدة « Be » « Have » بين الفاعل وبين الفعل بدلاً من « Feci » التي تعبر عن جسم محرض منشط يستبدل عالم الاجسام بعالم وظائف بين مراكز القوة ، يستبدل علم تركيب الكلام السكوني (Static Syntax بلم الكلام الديناميكي . وهذه الـ « I » والـ « Thou » هما المفتاح للصورة الشخصية الفوطية . أما الصورة الهيكلية فهي نموذج لموقف ، وهي ليست بإعتراف

بالنسبة الى كل من مبدعها ومشاهدها . لكن صورتها ترمم شيئاً ما
 Sui Generis ، شيئاً ما يحدث مرة واحدة ولا يتكرر أبداً حدوثه، انه
 تاريخ حياة عبر عنه بلحظة ، انه مركز للعالم وكل شيء ما عداه هو العالم
 المحيط به ، انه تماماً كاللوضوع الغرامتيكي « I » الذي يصبح مركزاً للقوة في
 الجملة الفاروسية . لقد سبق لنا ان اظهرنا كيف ان أصل الامتداد هو في
 الاتجاه الحي والزمان والمصير . أما في الكائن المكمل لكل ما حول الجسم
 العاري فان خبرة العمق قد جرى استئصالها ، لكن « منظر » الصورة تقود
 هذه الخبرة الى لانهائية « سور » حسية Supersensuous لذلك فان الفن
 العتيق هو فن القريب المحسوس والمعدوم الزمان ، فهو يفضل نوازع برهة
 قصيرة لا بل أقصد برهة تفصل بين حركتين ، يفضل اللحظة الأخيرة التي
 تفصل بين الرياضي « مايرن » وبين قذفه للقرص ، أو اللحظة الأولى التي
 اعقبت هبوط « فايك » « بيونيوس » من الهواء وذلك عندما انتهى تأرجح
 الجسد ولم تسدل عليه عباءة السيادة بعد . ان المواقف معدومة الديمومة
 والاتجاه وغير مرتبطة بالمستقبل وبالماضي سولة بسواء . أتيت جملة
 Veni, Vidi, Vici (جئت قرأيت فانتصرت) هي بدورها موقف آخر ،
 لكن في جملة أنا جئت ، أنا رأيت ، أنا انتصرت ، I Came . I Saw
 I-Conquered صيرورة في كل مقطع من مقاطع الجملة . ان خبرة العمق هي
 صيرورة وهي تؤثر في الصير ، وهي ترمز الى الزمان وتستدعي الفراغ ،
 وهي فوربة في كونيتها وفي تاريخيتها . رد على ذلك ان الاتجاه الحي يزحف
 الى الاقتراب كما يزحف الى المستقبل . « فالمدونا » في مدخل كنيسة القديسة
 « حنة » في نورتردام تحلم بهذا المستقبل منذ وقت مبكر يعود ١٢٣٠ ،
 وكذلك مادونا « كولون » ما بعدها ، مادونا « ذات زهرة اللوبيا » ، التي
 تحتها الاستاذ ولم .

وقبل ان ينحت ميكالنجلو تمثال موسى بزمان طويل ، كان موسى
 كلاوس سلوتر في شارو - ديجون يتأمل في المصير ، وحتى كاهنات (Sibyls)

في كنيسة « سستين » قد توقع قدومين جيوفاني بيمانو في سانت اندريا في « بستويا » (١٣٠٠) . وأخيراً هناك الشخصيات القائمة على القبور القوطية ، وهذه تظهر كيف يرتاحون عقب رحلة مصر طولية ، وكيف يقبائون تماماً والقبور المدوم الزمان والمرح والذي تعرضه شواهد المقابر الايتيكية . ان التصوير الغربي هو تصوير لانهائية له بكل ما لهذه الكلمة من معنى . وذلك لانه يبدأ بالاستيقاظ من الحجر منذ قرابة عام ١٢٠٠ ولقد أسمى موسيقي بكامله في القرن السابع عشر . وهو لا يأخذ شخصه على انه مجرد مركز للعالم كطبيعة والذي يوصفه ظاهرة يتلقى شكلاً ومغزى من كينونته ، بل انما يأخذ على انه مركز للعالم كتاريخ ولا شيء آخر غير هذا . أما التمثال الكلاسيكي فهو قطعة من « الطبيعة » الحاضرة فقط لا غير ، زد على ذلك ان الشعر الكلاسيكي هو تمثالية (Statuary) منظومة . ومن هنا ينبع شعورنا الذي يتهم اليونان بالولاء غير المتحفظ للطبيعة ، ونحن لا نستطيع أبداً ان نتخلص من هذه الفكرة القائلة بان الاسلوب القوطي إذا ما قورن بالاسلوب الاغريقي فانما هو اسلوب « غير طبيعي » . وهو بداهة وطبعاً كما قلت ، وذلك لانه اسلوب أكثر من الطبيعة . ونحن فقط تنفر ونشتمز دون ما سبب من ان ندرك ان ما اكتشفه شعورنا في الاسلوب الاغريقي انما هو النقص والقصور . فلفة الشكل الغربية هي أوفر ثراء (فالتصوير الشخصي ينتمي الى الطبيعة والتاريخ) . فقبور من تلك القبور التي شيدها « اولئك الهولنديون العظيم في سانت دنيس ابتداء من عام ١٣٦٠ ، أو صورة شخصية صورها هولباين أو تيتسيان أو رمبراندت أو غويا ، هي سيرة شخصية (biography) وصورة ذاتية هي اعتراف تاريخي . فاذا ما اقدم احدهم على الاعتراف فلا يعني هذا التصريح بعمل أياه ، بل انما يعني يعرض التاريخ الباطني لما أياه من عمل على القاضي . فالعمل صريح وجذوره هي السر الشخصي . وعندما يعارض البروتستنتي أو المفكر الحر الاعتراف السري ، فانما لا يخطر لهذا أبداً على بال انه يرفض فقط مجرد الشكل الخارجي للفكرة وليست الفكرة نفسها . فهو يأبى ان يعترف للكاهن ، لكنه يعترف أمام نفسه ، أو لصديق

و للجميع ويصينغ متعددة متنوعة . فكمال شعر الشال هو اعتراف واحدا صريح وكذلك ايضاً هي صور رمبراندت وموسيقى بتهوفن ، فما قاله رفائيل وكالديرون وهابدين للكهنة قاله رمبراندت وبتهوفن بلغة انجازاتها . اما ذاك الذي يرغم على الصمت وذلك لان عظمة الشكل الذي يستطيع ان يستوعبه ، حتى الاشياء النهائية قد منع عنه ، فان مثل هذا بندرج في باب قناتين كهلدلين . ان الرجل الغربي يمشي داخل وعي صيرورته وعيناه مركزتان بصورة دائمة على الماضي والمستقبل . أما الاغريقي فيعيش في البرهة التي هو فيها ، ويمش حياء لا تاريخية وجسدية . فليس هناك من اغريقي واحد كان بإمكانه ان يفقد ذاته . فكما ان ظاهرة التمثال العاري هي نسخة لا تاريخية وطبق الاصل عن الانسان ، كذلك فان الصورة الذاتية الغربية هي معادلة تماماً لسيرتي « لفرير او تاسو » ، وهذان على حد سواء غربيان عن الفن الكلاسيكي غريبة مطلقة . فليس هناك من فن لا شخصي كالفن اليوناني ، فثلاً ان يقوم سكوباس أو بوليكلتوس بتصوير نفسه فهذا امر لا يقبله عقل .

ونحن إذا ما قطلعنا الى المجازات فيديس او بوليكلتوس ، أو المجازات اي استاذ جاء ما بعد الحروب الفارسية ، الا نرى في تقوس الحاجب او الجبين ، الا نرى في الشفتين في تركيب الانف في العينين العماوين ، تميراً عن حيوية كاملة في لا شخصيتها ، حيوية ماثلة لحيوية النباتات ، حيوية لا نفس لها ؟ او ليس يحق لنا ايضاً أن نسأل عما إذا كانت هذه لغة شكل تلعب ولو تليعباً الى خبرة باطنية ؟

لقد كرس ميكالنجلو نفسه بكل انفعال للدراسة علم التشريح ، لكل الجسد الظاهري الذي تحته هو دائماً تعبير عن حيوية كل العظام ووترات العضلات والاعضاء في الداخل ، ودون اي قصد متعمد نرى الحي يخرج من تحت الجلد في الظاهرة . فما استدعاه ميكالنجلو الى الحياة هو سماء وليس نظام عضلات ، ولكن هذا يعني فوراً ان المصير الشخصي وليس الجسد المادي قد

أصبح نقطة الانطلاق للشعور بالشكل . ففي ذراع احد عبيده (عبيد موسى لميكالنجلو) من السيكلوجيا (وأقل من الطبيعة) أكثر بكثير مما في كامل رأس تمثال هرمز لبراكستيلس . ومن جهة أخرى فإن تمثال دسكوبوليس لمايرون . يترجم الشكل الخارجي كما هو تماماً ودون أي ارتباط بأي نوع من الاعضاء الباطنية ، ناهيك بأي « نفس » . وليس على المرء إلا ان يأخذ افضل انجازات هذه المرحلة ويقارنها بالتأثيل المصرية القديمة ، مثلاً تمثال قرية الشيخ او تمثال الملك فيوبس (بي) ، او ثانيه يتمثال داود لدونا تلو ، وعندئذ سيدرك فوراً ماذا يعني الاعتراف بالجسد المجرد اعتياداً على حدوده المادية . فكل شيء في الرأس (رأس التمثال - المترجم) يمكن له ان يسمح لشيء ما أليف ودود او روحاني بأن يصبح ظاهرياً تجنّبه الاغريقي بأشد حذر (ومن المدهش هذا الـ - « مايرون » نفسه) .

وحالما تصفغنا هذه الخاصة ، تبدأ افضل الرؤوس (رؤوس التأثيل) التي نحتت في العصر العظيم بأن تقعد لذتها عاجلاً ام آجلاً . ونحن إذا ما نظرنا إليها وفق مرئى شعورنا بالعالم ، فاننا نجد هذه الرؤوس غبية بليدة تقتقر الى عنصر السيرة للشخصية ومجردة من المصير .

ولم يكن اعتراض ذاك العصر ذاك الاعتراض الشديد على الصور المكرمة المذكورة ناجماً عن غرض او هوى . فتأثيل المنتصرين الاولمبيين تحتل موقفاً محاربياً . وهذه التأثيل المحذراً حتى ليسبوس لا يوجد لأي منها رأس ذو خلق ، بل ان رؤوسها جميعاً هي اقنعة . ولذلك ادعوك مرة اخرى لتأمل بالتتمثال بكامله ، فبها من براعة مكنت الاغريق من تجنب اعطاء أي انطباع عن ان الرأس هو الجزء المفضل من الجسد ! وهذا هو السبب الذي يكمن وراء كون الرؤوس صغيرة الى ذاك الحد وثاقبة في « بزاتها » ومنحوتة تحتاً لا مبالياً . فلقد كانوا دوماً يشكلون الرأس بوصفه جزءاً من الجسد لا يختلف عن الذراعين او الساقين ، ولم يحاولوا مرة واحدة ان يحيطوا منه البؤرة ، الرمز ، « الآلة » .

وأخيراً فانتنا نأتي الى التأمل حتى في النظرة النسائية (ولا أريد ان
اقول المحنتة) لكثير من هذه الرؤوس التي طلعت علينا في القرن الخامس ،
وابعد من ذلك ، القرن الرابع كنتاج جهد (ولا شك انه ليس مقصوداً)
يرمي الى التخلص نهائياً من الحلق الشخصي . وأظن انه لدينا من المبررات
ما يكفي لنستنتج ان المثل الاعلى للطراز الوجهي لهذا الفن (الذي كان
أكيداً ليس فناً للشعب ، كما تظهر فوراً الصورة المنحوتة الطبيعية التي جاءت
بعد ذلك العهد) قد بلغه الاغريق بواسطة رفضهم لجميع عناصر السمة الفردية
او التاريخية، وذلك عن طريق تضييقهم المستمر لميدان الرؤية حتى بلوغهم
النظرة اليوقليدية المجردة التقنية .

أما التصوير الشخصي في العصر الباروكي العظيم ، فهو على العكس تماماً
من الكلاسيكي، إذ انه يلتزم الى المسافة التاريخية كل وسائل الكوناقروبونية
التصويرية تلك ، والتي سبق لنا ان ذكرناها بوصفها مصنفاً لمساقتها الفراغية
(الجوف المغموس بالبنى المرئي ، لمسة الفرشاة الديناميكية ، أنغام اللون
والاضواء المرتمة) وقد نجحوا بمساعدة هذه الوسائل في معالجة الجسد
بوصفه شيئاً ما لا مادياً في جوهره ، كالفلاف البليغ في فصاحة تعبيره «لأنه»
الأمرة للفراغ . (وهذه المعضلة ، تعجز تقنية التصوير على الحائط وهي تقنية
يوقليدية ، عن حلها)

فللتصوير الزيتي موضوع واحد وحيد هو النفس . ولنتأمل في إداء
رمبراندت للبدن والجبين (مثلاً : في الحفر على المعدن لبرغوماستر سكس
أبو صورة مهتدس في كامل) ، ولنتأمل ثانية ، حتى ولو كان ما سأورده
متأخراً زمنياً ، في البدن والجبين لدى ماري Marées ولييل ، انها لا شك
يدان وجبين روحانية الى درجة تحس معها رؤيا غنائية ، ثم فلنقابلهما
بيدي «ابولو» وجبينه ، أو بوسايدون في عصر بركلينس !

ولقد أحس الفن التوطي بهذا ايضاً احساساً عميقاً غلصاً . فهو كان
يكسو الجسد ، وليس حباً للجسد ، بل انما رغبة في تطوير لغة شكل من

خلال القماش المزركش ، تتفق ولغة الرأس واليدين في « فوغيه » للحياة .
وتتفق أيضاً وعلاقات الاصوات في الكوتروپوتكية ، وفي الفن الباروكي ،
بتلك الاصوات ابتداء من الـ « Continuo » حتى الاصوات العليا في الجوقة .
أما لدى ممبراندت فهناك دائماً عزف مقاطع ذات نغم باص في الزبي والتوازيح
في الرأس .

والفن المصري ، هو كالشخص القوطي المكسو ، ينكر الامة الجوهرية
للجسد . فبينما القوطي يعالج كساء الشخص علاجاً تربينياً فيدعم بذلك
تمبيرية الرأس واليدين ، نرى المصري يدفع بفكرة عظمى لم تجد لها منذ
ذلك الحين مثيلاً (على كل حال في التنت) فيحجز الجسد كما يحجز اهراماً
أو مسة ضمن مخطط رياضي ويحصر العنصر الشخصي في الرأس .

كانوا في اثينا يرمون من وراء اكساء التمثال ابراز مفهوم الجسد ، أما
الشمال فكان يستهدف من ورائه إخفاء هذا المفهوم ، لذلك فان القماش يصبح
في الحالة الاولى جسماً ، بينما يسي في الحالة الثانية موسيقى . وعن هذا
التعارض نشبت تلك المعركة الصامتة ، التي استمرت في المجازات عصر
الانبعثات الرفيعة ، بين المثل العليا المتمدة وعياً وبين مثيلتها اللوح بلاوعي
للفنان ، وهي معركة كسب الاول (التيار المتأهض للقوطي) النصر
السطحي ، بينما حقق الثاني (وقد اصبح باروكياً) ودون ان يتبدل الانتصار
الاساسي .

- ٢ -

باستطاعتنا الآن ان نقرر بكلمات قليلة التعارض بين المثل العليا الابولونية
وبين المثل العليا الفاروسية في الانسانية . ان الجريد هو بالنسبة الى الصورة
الشخصية كنسبة الجسم الى الفراغ ، والبرهة الى التاريخ وصدر الصورة الى
مؤخرتها ، والرقم اليوقليدي الى الرقم التحليلي ، والتناسب الى العلاقة .

فالتمثال يضرب جذوره في تربة الارض ، اما الموسيقى (والصورة الشخصية الغربية هي موسيقى ، انها نفس منسوجة من انغام لون) تغزو وتحترق الفراغ ولا تستقيم امامها حدود او سدود . ان التصوير على الحائط مشدود الى الحائط ومروى عليه ، لكن التصوير الزيتي ، « الصورة » ، مشدود الى خيش او لوحة او طاولة اخرى ، وهو حر من محدودية المكان . ان لفنة الشكل الابولوني لا تقصع الا عن الصير بيتا ان الفانوسقي يقصع فوق كل شيء عن الصيرورة ولهذا السبب كانت صور الطفل ومجموعات المائة هي اجمل واخص واصدق ما للفن الغربي من المجازات . وهذا النازع معدم تماماً في النحت الاتيكي ، وبالرغم من ان التنازع اللعوب الى تصوير كيوييد (او باتو) Putto امسى في ايام الهلنستية نازعاً مرغوباً فيه ، الا انه كيوييد كان كائنًا مختلفاً عن غيره من الكائنات ، ولم يكن ابداً كشخص ينمو و « يصير » . فالطفل يربط الماضي والمستقبل ، وللطفل في كل فن تمثيل انساني يزعم بان له مغزى رمزي ، يشير الى الديمومة وسط التبدل الظاهري ، الى لا نهاية الحياة لكن الحياة الكلاسيكية استهلك ذاتها في اتمام اللحظة . فالفرد فيها يفيض عينيه عن مسافات الزمان وهو يدرك في فكره امثاله من الناس الذين شاهدتم حوله ، لكنه لا يدرك الاجيال القادمة ، ولذلك لم يوجد فن ابداً تجاهل اكيداً عرش الاطفال الودود كالفن الاغريقي . ولنتأمل في الوفرة الففيرة من صور الاطفال التي انتجها فننا ابتداء من الفوطي المبكر حتى الروكوكي المتشرج ا (وفي عصر الانبيات قبل كل شيء) وأوجد ، اذا استطعت ، في الفن الكلاسيكي انحداراً الى الاسكندر المجازاً واحداً ذا اهمية الذي يتعمد وضع عنصر طفل لا يزال يطل على الوجود امامه الى جانب جسد منجز لرجل او امرأة .

ان الصيرورة اللامتناهية تدرك في الامومة ، فالمرأة كأم هي زمان وهي مصير . وتاماً كما ان الفعل للفاضل تجربة العمق يصوغ من الاحساس امتداداً وعالمًا ، كذلك فمن الأم يصنع من الانسان الجسدي عضواً فرداً في هذا العالم ،

حيث يصبح له ، وفقاً لذلك ، مصير . ان جميع الرموز الى الزمان والمسافة هي ايضاً رموز الى الامومة . فالهم هو شعور جفّر المستقبل ، وكل هم هو امومي ، وهو يعبر عن نفسه في فكريّ العائلة والدولة وفي مبدأ الوراثة الذي يمكن وراء تبنك الفكرتين . فالهم يمكن إما ان يؤكد او ان ينفي ، والانسان يستطيع ان يعيش مترعاً بالهم او طليقاً منه . وكذلك يمكن للمرء ان ينظر الى الزمان على ضوء الخلود او على ضوء البرهة . ويمكن له ان يختار .

دراما الحمل والانجاب او دراما الام المربية وطفلها رمزاً للحياة حيث يجعل هذا الرمز مُدركاً بواسطة جميع وسائل الفن . ولقد اختار الفن الكلاسيكي وفنّ الهندي الحالة الاولى ، بينما اختارت مصر والغرب الحالة الثانية .

فهناك شيء ما من حاضر مجرد لم يُروَ في المعضو التناسلي للذكر وفي ظاهرة العمود الدوري وفي التمثال الاتيكي ايضاً . لكن الام المربية تشير الى المستقبل ، وهي الشخص الوحيد التي يفتقدها الفن الكلاسيكي كلياً . فمن المحتمل ان اسلوب فيدياس كان عاجزاً عن ترجمتها . والمرء ليحس بان هذا الشكل يناهض معنى الظاهرة .

ولكن في الفن الديني الغربي يعتبر عرض الامومة أشرف الاعمال وانبلها . وعندما بدت تبشير الفجر الغوطي بدّل تيوتوكوس بزنته أم الله الى الام دولوروزا . والام تظهر في الاساطير الالمانية (لا شك ابتداء بالعصر الكارولنجي فقط) « كفرجه » Frigga والسيدة « هوللي » . وتبدي الشعور ذاته في تخيلات الميلسنجر الجميلة حينما يدعونها « السيدة شمس » والسيدة العالم « السيدة الحب » . ويتخلل كامل « بانوراما » الجنس البشري الغوطي المبكر شيء ما امومي مهموم صبور ، زد على ذلك أن المبيجة الجرمانية الكاثوليكية (عندما نصبت فيلغت كامل وعيها لذاتها وقامت بزخم واحد قبست في امرارها وابدعت اسلوبها الغوطي) لم تضع الملخص المعذب في مركز الصدارة من صورتها للعالم بل اغا وضعت فيه الام المتألة . وقرابة عام ١٢٥٠ وخلال الملحمة « للتائية » العظمى التي شهدتها كاتدرائية

« رايمس » فان المكان الرئيسي في نقطة المركز للسدنة الرئيسية ، قد خصت به المادونا ، بينما كانت كاتدرائيات باريز وأميان لا تزال تنزل المسيح بثله . وفي مثل هذا الوقت تقريباً بدأت ايضاً مدارس التوسكان في « اريزو » و « سنيا » (جويدو دا سينا) يوحون بحب الام الى « ثيوتوكوس » بيزنطة التقليديين . وبعد هذا انطلقت « مادونات » رفائيل للشق الطريق أمام النموذج الانساني للام المعشوقة في الفن الباروكي (لوفيليا وجريتشن) هذه الأم التي يكشف سرها عن نفسه في الحافة الجميدة للجزء الثاني من فاوست وفي أنصهارها ومريم الفوطية المبكرة .

ومقابل هذه النماذج فان خيال الاغريق وعى الإلهات إما كأمازونات (Amazon) كاثينا ، أو خيليات من طبقة ارقى (Hetacrea) كافروديت زد على ذلك أنه كان للطراز الانثوي الذي انتجه جذر للشعور الكلاسيكي طبيعة نباتية ، ولذا فان كلمة (Oûea) تعبر في هذا المجال كما تعبر في المجالات الأخرى عن معنى ظاهرة مسهب مستوعب . ولنتأمل في قطع الاستاذية الفنية التي انتجها الفن في هذا الميدان ، في الاجسام النسائية الجبارة الثلاثة المنحوتة في الكورنيش الشرقي من البارثون ، ولنتقارن هذه بانبسل صورة للام ، بمادونا « سستين » لرفائيل ، اننا لا شك نجد أن كل جسمية قد اختفت من الاخيرة ، فهي جيمعاً مسافة وفراغ . ونحن اذا ما قارنا هيلين « الالبانة » بكرميلا ، الرقيقة الامومية لسيجفريد ، لالفينا أن هيلين امرأة عاهرة داعرة ، بينما ان اتيفون وكلينمينسترا هما أمازونيتان . والا نذهل عندما نرى حتى آشيل تمر صامتة بمأساة الام المتجلية في كلينمينسترا ؟

أما شخصية « ميديا » فانها ليست سوى الام دولوروزا الفاوستية لكنها مقابوة رأساً على عقب ، ومأساة « ميديا » ليست مأساة مستقبل او مأساة اطفال بل انها هي مأساتها وعشيقها ، وهي مأساة تمثل الحياة الحاضرة المجردة ، وهذا ما جعل كونها يتهاوى وينهار . ان كرميلا تنتقم لطفلها الذي لم يولد بعد (وهو هذا المستقبل الذي قتل داخل احشائها) لكن

ميدياً تنتقم فقط لسعادة قد مضت .

وعندما بلغ النحت الكلاسيكي في مرحلته المتأخرة زمناً ، تحويل صور الالهة الى صور دنيوية ، ابداع هذا النحت المثل الاعلى « الاتيكي » للمرأة في افروديت الـ (Cnidian) وهذه ليست سوى قطعة جميلة ، وليس فيها أي شيء من خلق أو « أنا » (ego) بل انها هي مجرد قطعة من الطبيعة .

واخيراً وجد براكتيلس في نفسه من الشجاعة ما جعله يعرض إلهة وهي عارية تماماً . وقد قوبلت هذه البدعة بنقد شديد ، وذلك لان معاصري براكتيلس أحسوا بأن عمله هذا هو دلالة على انعطاف الشعور الكلاسيكي بالعالم . ومع ان عمل براكتيلس هذا كان يلائم الرمزية الشهوانية الا أنه كان يشكل تعارضاً حاداً ووقار الدين الاقدم . ولكن في الوقت ذاته بدأ أيضاً فن تصوير شخصي يقامر في اظهار نفسه ، وحدث ذلك في وقت واحد واختراع الشكل الذي لم يُنس منذ ذلك الحين « التمثال الماري » واعني بهذا الفن التمثال النصفي (Bust) ولكن لسوء الحظ فان البحث الفني (في هذا المجال كما في غيره) قد اخطأ في اعتبار التمثال النصفي « بسديات » لـ « صورة » الشخصية . ومع أن وجهاً غوطياً يتحدث حقاً عن مصيره ، وحتى لوجه مصري (بالرغم من التخطيط للقواعد الصارم للشخص) ملامح معروفة تدل على شخص فرد (وذلك لان الوجه اذا لم يكن كما ذكرت لا يصلح ليكون مسكناً للنفس الارقى للبيت) ، « لكاه » (Ka) ، الا ان الاغريقين قد ابتدعوا ذوقاً لمرض نموذجي بالنسبة اليهم ، يشابه تماماً ما تنتجه الكوميديا المعاصرة من اشخاص وازضاع ، والتي باستطاعة المرء أن يطلق عليها أية اسماء يشاء ويرغب . « فالصورة الشخصية » التي ابتدعها الاغريق لا يمكن التعرف على صاحبها من جلال ما لصاحبها من سمات وملامح بل انها فقط من خلال البافطة المعلقة عليها . وهذه هي العادة المألوفة لدى الاطفال والشعوب البدائية ، وهي عادة ترتبط بسحر الاسم . فلا سم يستخدم لاستيعاب « لاحتجاز » جوهر ما لمن هو مسمى ، ويستهدف ربطه

يوصفه جسماً فيصبح بذلك خاصاً بكل مشاهد . فتأثيل قتلة الطفلة ، وفتائل الملوك ، الاوتركان ، في الكابيتول ، والصور الايقونية في الاوليا ، يجب أن تكون جميعاً صوراً شخصية من هذا النوع ، أي انها لا تشابه أصحابها ، بل انما هي مجرد مشخصات اطلقت عليها اسماء . ولكن الآن وفي طور اقدم من هذا ، نشأ عامل اضافي ، هو فزع العصر الى نوع من فن تطبيقي قدر له أن ينتج ايضاً الصمود الكورنثي . اما ما انتجه نحاتو هذا الفن فانما كان يمثل نماذج مرحلة الحياة (...) والتي تخطىء ترجمة طبيعتها ، لكنها هي في الواقع انواع مزاجات سلوك الجمهور وموقفه ، وهكذا طلع علينا القائد الرزين الوقور والشاعر التراجيدي و « ال » ممثل الملتهب العاطفة و « ال » فيلسوف المتبحر . وهذا هو مفتاحنا الحقيقي لفهم التصوير الشخصي الهيلنستي المشهور الذي يدعمه زعم لامبر له أبدأ يقول بأن انتاج هذا التصوير هو تعابير عن حياة روحية عميقة ولكن ليس الأمر بشديد أهمية ما اذا كان الانجاز يحمل اسم شخص ما قد توفي منذ زمن طويل (فتمثال سوفوكليس قد نحت قرابة عام ٣٤٠) او يحمل اسم رجل حي كبركليس الكريسيلى بل ان المهم هو ديكتريوس اللويوكي قد بدأ في القرن الرابع يؤكد على ملامح الفرد في التركيب الخارجي للشخص ، وبدأ لستراتوس شقيق ليسبوس ينسخ (كما يقول بليني Pliny) قالباً من ملاط عن وجه موضوعه دون كثير من تحوير لاحق . والآن ، يا لفضالة هذا التصوير الشخصي وفق مفهومنا لما قام به مبراندت في هذا الميدان ! وهذا واقع كان يجب ان يدركه كل واحد منا . فالفن لا تعرف له مقرأ في هذا التصوير . وأمانة النقل والدقة في النسخ في التأثيل النصية الرومانية يُخطأ فهمها إذ توصف بانها عتق سيائي . ولكن بما يميز حقاً الانجازات الارقى عن انجازات الصناع المهرة وهواة الفن ، هو القصد الكامن وراء هذه الانجازات والتي يتعارض أكيداً والقصد الفني لكل من ماربي ولايبل . فالهم وفو الغزى في انجاز كهذا لم يستخرج بل انما ادخل على الشخص موضوع النحات ادخالاً

ونرى المثل على ما اقول في مثال ديومتين الذي من المحتمل ان يكون قد رأى الفنان الخطيب في حياته . فنحن نشاهد هنا التأكيد ، ان لم أقل المبالغة في التأكيد على خصائص سطح الجسم (صادقة والطبيعة كما كانوا يسمون هذا العمل يومذاك) لكن مزاج الفنان يستغرقه الى درجة نرى في ديومتين الخطيب الجاد الوقور في خلقه ، ثم نمود لتصادف ديومتين هذا ذا خلق مختلف ومغاير لذلك وذلك في صورايشلس ولسياس الموجودة الآن في نابولي .

هذا هو الصديق والحياة لا شك ، لكنه صديق وحياة هي كما أحس بها الفرد الكلاسيكي ، حياة طبق الاصل ولا شخصية . لقد تأملنا في النتائج باعيننا وقد أسأنا فهمها بموجب ذلك .

- ٣ -

اصبح بالإمكان في عصر التصوير الزيتي الذي اعقب نهاية عصر النهضة قياس محتوى الصور الشخصية لاحت الفنانين قياساً دقيقاً . وبالكاد ان نجد استثناءً لهذه القاعدة فجميع الاشكال في الصورة (اكلت هذه الاشكال مفرداً او مجموعات او جهرات) يُحس بها بوصفها صوراً شخصية ، اكلن الفنان يقصد هذا الأمر ، او لا يقصده ، فصوره جميعاً هي صور غير مادية إذ انه لم يكن للفنان من خيار في هذا الموضوع . وليس هناك من شيء إنشائي اكثر من ان يلاحظ المرء ويراقب كيف يحول حتى الجريد نفسه بين يدي الانسان الفاوسقي الحقيقي الى دراسة للصورة الشخصية . ولتأخذ لنا استاذين المائنين مثلاً لوكاس كرناخ وتلمان ريمشنيدر Riemenschneider الذين لم تمسها اية نظرية (عكس دوير الذي جعله نازعه الى الجمالية ، لين العريكة عن دهام وخبت امام التوازن الغريبة عنه) فانتا نجدهما يرسمان بسناجة

وفطرية لا مثيل لها . فمن النادر ان رسم هذان الفنانان الجريد ، وإذا ما رسماه فانهما يظهران نفسيهما عاجزين عاجزاً كلياً عن التركيز على التعبير عن الحاضر الآتي او الجسم المحدد سطحاً . ونحن نشهد ان مغزى الظاهرة الانسانية ولذلك عرض هذا المغزى ايضاً مركزاً تركيزاً كلياً في الرأس ، وهو لهذا مغزى سيائى اكثر منه تشريحي . والشئ نفسه يمكن لنا ان نقوله عن صورة لوكريسيا Lucrezia لديرر ، فاهيك بدراساته الايطالية والقصد المعاكس تماماً .

فالجريد الفاوستى هو تناقض في ذاته ، ولذلك فان ممة الرؤوس التي كثيراً ما نشاهدها في عروض هزلية ، للجريد (منذ عصر النحت الكلاسيكي الفرنسي القديم) وصور الخلق الغامضة التي تحتل معنيين والتي تستثير اشتمازاً بسبب ما بذل فيها من جهد ومحاولات إرغام « لتطبيب » خاطر المثل الاعلى الكلاسيكي ، هي جميعاً ضحايا لم تضح بها النفس بل انما قدمها الفهم المذهب المثقف . فنحن لا نجد في كل التصوير الذي اعقب ليوناردو صورة واحدة هامة ويمتازة تستمد مغزاهما من الكائن البيقليدي ، ذى الجسم العاري . ولا شك انه لمجرد سوء ادراك ان نأخذ هنا « روبنز » ونقارن على أي وجه كان ديناميكيته الجموح والمتجلية في أجسامه المنتفخة ، بفن براكستليس وحتى فن سكوباس . فبعد « روبنز » الشديد عن أجسام سيفنوريلي السكونية يعود بالتأكيد الى شوائبه الرائعة . فإذا كان هناك من فنان يستطيع حقاً ان يضع حداً نهائياً للصيرورة في جمال الاجسام العارية وان يعالج الازدهار علاجاً تاريخياً (علاجاً غير اغريقي اطلاقاً) وان يعبر عن الفكرة المتدفقة من الباطن ، فان هذا الفنان هو لا شك روبنز . فلتقارن رأس الحصان في كرنش « البارتنوت » بروؤس خيل روبنز في صورته « معركة الأمازونات » فسنفقد ستحس فوراً بالتعارض المتباين بين مفهومى نفس العنصر الظاهري . فالجسم لدى روبنز (واحود هنا لا ذكر ثانية بالتعارض المميز بين الرياضيات الاولونية والرياضيات الفاوستية) ليس حجماً (Magnitude) بل انما هو علاقة . فالهم هو ليس نسق ظاهري حركي

روبنز ، بل انما المهم هو امتلاء الحياة الذي يتدفق من هذا التركيب وينطلق هادراً في مجراه من الشباب الى الشيخوخة حيث الدبنونة الأخيرة التي تحمل الاجسام الى لب ، فهذه هي التي تمسك بنازع روبنز وتجذبه في نسيج الفراغ الفعال المرتعش . فمثل هذا المركب (Synthesis) هو كلياً مركب غير كلاسيكي . ولكن حتى جنيات البحر (Nymphs) عندما يصورها كورو (Corot) تبدو هي أيضاً كأنها تكاد تذوب بوقع اللون في الفراغ العاكس اللامتناهي ، ولم يكن قصد الفنان الكلاسيكي كهذا القصد عندما كان يرسم الجريد .

وفي الوقت ذاته فان المثل الاعلى للشكل الاغريقي (وحدة الكائن المستقل بذاته والمعبّر عنها في النحت) وبين مجرد الاجسام الجميلة التي كانت المصورون ابتداءً من جيورجيوني حتى (Boucher) يحكون مهارتهم بها ، فهذه الاجسام مع انها شهوانية حسية لكنها تبض بالحياة ، وهي نوع من انجاز مألوف تعبر فقط عن شهوانية لوب (مثلاً زوجة روبنز وهي ترتدي معطفاً من الفرو) وهي في تباينها والمفرى الاخلاقي للجريد الكلاسيكي لا تقلك أية قوة رمزية تقريباً . ولهذا فمهما كان تصوير هؤلاء رائعاً ، إلا انهم لم ينجحوا في بلوغ ارفع مستويات التصوير الشخصي او عرض الفراغ في المنظر الطبيعي . قالواهم من بسني واخضر ومرثيهم بفتقر الى الورع والى المستقبل والمصير . فهم اساتذة فقط في ميدان الشكل الابتدائي ، وعندما تحقق هذا الشكل استنزف فنههم كل اسباب وجوده . وهم الذي يشكلون عضو عنصر الجوهر في تطور تاريخ فن عظيم . ولكن اذا ما ارغم فنان ما بعد هؤلاء على ان يصل الى شكل يحتوي على كامل مفزى العالم ففندفند يرتب بالضرورة على مثل هذا الفنان ان يدفع بمعالجة الجسم الجريد الى الكمال وذلك اذا كان عاله هو العالم الكلاسيكي ، لكن عليه ألا يقوم بهذا العمل أبداً اذا كان عاله هو عالم شمالنا . فمرئانات لم يصور أبداً جريداً وفن مفهوماً هذا لصدر الصورة ، واذا كانت ليوناردو اوتيتسيان او فلاسكين

(ومن الحديث منزل ، ليبل ، ماربي وماني) قد صوروا شيئاً من هذا ، فان صورهم هي من النادرة بكان ، وحتى هذه الصور فانها ، مثلاً ، اجسام بوصفها مناظر طبيعية .

ولكن لا يقبل احد ان يحكم على اساتذة كسغنوريلي وماتفنا وبوتشلي او حتى فيروتشيو مستوحياً حيثيات حكمه من نوعية صوره . ان ثمال الفارس « كان غراندي » هو اقرب بكثير في مغزاء الى الصورة الشخصية من برتليو كولوني ، وصور رفائيل الشخصية (وأحسن هذه الصور مثلاً صورته للبابا يوليوس الثالث ، وقام رفائيل برسم هذه الصور تحت تأثير سبستيان دل بيومبو) يمكن للمرء ان يتجاهلها جميعاً امام انجازها المبدع . والحق ان الصورة الشخصية بدأت مع ليوناردو وأمسّت ذات قيمة في الفن . وهناك بين تقنية التصوير على الحائط وبين التصوير الزيتي تمارض مراوغ مخاتل . والحق ان صورة « جيوفاني بيليني » المعروفة باسم « الدوج » هي اول صورة شخصية زيتية عظيمة . وهنا ايضاً يفضح نفسه خلق عصر النهضة كخلق يمتج على الروح الفاروسية القرية . اما حقبة فلورنسا فان جل ما تُشمر به فهو انها محاولة لاستبدال الصورة الشخصية ذات الاسلوب الفوطي (بوصفها متبانية « والمثل الاعلى » للصورة الشخصية في الفن الكلاسيكي المتأخر زمناً والتي كانت مشهورة بواسطة التائيل النصفية لقيصر) بحريد يمثل رمزاً انسانياً . ولذلك فان كامل فن عصر الانبعاث يجب منطقياً ان يكون مفتقراً الى الملامح السبائية . ومع ذلك بقي التيار الحفي لارادة الفن الفاروسي يهدر لا فقط في البلديات والمدارس في ايطاليا الوسطى ، بل ايضاً داخل غرائز الاساتذة العظام انفسهم ، وبقي التقليد تقليداً غوطياً لا يقاطع . واكثر من ذلك فان سبائية الفن الفوطي نصبت نفسها سيداً على الجريدالجنوبي (ايطاليا الجنوبية) بالرغم من غرابية هذا المنصر عنها . قابداعه (الجريد) لم يكن اجساماً تتحدث الينا بالتعريف السكوني لسطوحها المحددة . فما زام فيها هو منظر انكم ينكسر من الوجه ليشمل كل اجزاء الجسد، وتستطيع العين

البصرة ان تكشف في عراء قسكانا ذاته هوية عميقة للقماش الغوطي المزركش فكلالهما غلافان وليسا محدودية . اما الاجسام العارية المتكئة في كنيسة مديتشي والتي تحتها ميكالنجلو فهي جميعاً بحيا نفس ولسانها . وفوق كل ذلك فان كل رأس قد صور او تحت قائما أصبح بذاته صورة شخصية ، حتى ولو كانت هذه الرؤوس رؤوساً للالهة والقديسين . فكل التصوير الشخصي الذي قام به روسالينو ، دونالكو ، بنيدقو دي مايانو ، مينودافيسولي ، هو قريب من روح فانديك ومنلك والاساتذة الرئيسيين الاوائل ، وكثيراً من الاحيان يصعب التمييز بين انجازات هؤلاء واولئك .

ليس هناك ولا يمكن ان يكون هناك ، وهذا ما اقرره ، أي تصوير شخصي اصيل لعصر الانبعاث ، وأعني بهذا عاطفة فنية يمكن ان تفرق بين بلاط بلازو ستروزي من بلاط لوجيا داي لازي ، وبين بلاط بروجينو من كياي ، وتطبع ذاتها على ترجمة الحيا . لقد كان بإمكانهم في ميدان الهندسة المعمارية وهذه ابولونية الروح ، أن ينجزوا شيئاً ما مناهضاً للغوطية ، أما في التصوير الشخصي فلا . فهذا كان رمزاً محصوراً بالروح الفارسية . ولقد رفض ميكالنجلو القيام بهذا الواجب « التصوير الشخصي » وكرس نفسه بالانفعال كما هو مألوف فيه ، لمتابعة المثل الاعلى التشكيلي ، ولا شك أنه كان سيعتبر اشغال نفسه بالتصوير الشخصي بمثابة تنازل عن عرشه . ان تمثاله النصفى لبروتس فيه من قلة الصورة الشخصية ما في تمثاله النصفى لمديتشي ، بينما ان صورة بوريتشيلي لمديتشي هي واضحة في غوطيتها من قمة رأسها حتى اخمص قدمها . ان رؤوس ميكالنجلو هي اشعارات (Allegories) في الفن الباروكي الذي كان تتبدى بتأشير فجره آنذاك ، وتشابهها حتى والفن الهلنستي هو شبه سطحي فقط . ونحن مهما اعجبنا بالتمثال النصفى الذي نعتة دونا تالو لازارو (وهذا التمثال قد يكون اعظم انجازات ذاك العصر وتلك الدائرة) فان قيمته تكاد تتلاشى اذا ما وضع جنباً الى جنب والصورة الشخصية التي رسمها فنالو البندقية .

ويجدر بنا هنا أن نشير الى أن هذا القلب ، او على الأقل الرغبة في قلب الجريد الكلاسيكي على الصورة الشخصية الفوطية (وهو أمر بمثابة قلب الشكل اللا تاريخي على الشكل التاريخي ذي السيرة الشخصية) تظهر في وقت واحد ، وترتبط في المخطاط المقدرة على الاختبار الذاتي والاعتراف الذاتي وذلك وفق المفهوم الفوطي . ففرد عصر الانبعاث لم يكن يعرف حقاً ما يضيئه التطور الروحي . ولقد تدبر أمره ليعيش كلياً خارج العالم ، وهذا كان من وراء الحظ السعيد والنجاح العظيم Quattrocento ^(١) (١٥٠٠ عام) . ا . فليس هناك بين (Vita Nuova) (الحياة الجديدة) لدانتي وبين سوناتات ميكالنجلو أي اعتراف شعري أو صورة ذاتية من طراز رفيع .. ففرد عصر النهضة الفنان والانسان هو فريد في نوعه من انشاء المجلس البشري الغربي ، وذلك لأن كلمة « التوحد » لم تكن تعني له شيئاً . فلقد اتمت حياته مجراها على ضوء وجودها اللطيف المتأدب . وكانت أحاسيسه وانطباعاته جميعاً أحاسيس شعبية وانطباعات جماهيرية ، فلم يكن لديه من شيء يخفيه أو يتجفئ فيه ، بينما كان معاصروه من الهولنديين على العكس منه تماماً إذ انهم كانوا يسرون في ظلال الجازاتهم . ولهذا فهل يجوز لنا أن نضيف فنقول بأنه نتيجة لما ذكرت اختفت أيضاً من عصر الانبعاث الرموز الأخرى كالمسافة التاريخية والديمومة والهم والأهمية والدولة وذلك طيلة المدة الفاصلة بين دانتي وميكالنجلو ؟ ففي فلورنسا الهوائية القلب ، حيث عومل جميع رجالها العظام معاملة وحشية ، والذين يبدو عجزهم عن الابداع السياسي الى جانب اشكال الدول الغربية الأخرى شاذاً غريباً ، وبصورة عامة اكثر ، كل كلاً استأسدت الروح المناهضة للفوطية (أي الروح المناهضة للمصير) وتمت

(١) سبق لنا أن فرشنا معناه في حاشية سابقة .

في ميادين الفن والحياة العامة ، كانت تفسح الدولة المجال أمام النطاءات الهيلينية الحقة ، دفاءت آل مدينشي وخسة آل سفورزا ونذالات آل بورجيا وآل مالايتس ونقايات الجمهوريات . أما المدينة الوحيدة التي لم يكن فيها للثنت موطىء قدم ، حيث كانت الموسيقى الجنوبية تشعر فيها بواضعها ، وحيث صافح الفن القوطي الباروكي في شخص جيوفاني بيليني ، وحيث بقي عصر الانبعاث مسألة هواية عرضية لفنون جميلة ، وحيث كان فيها للتصوير الشخصي قيمة ووزن ، وبذلك أصبح لها ديبلوماسية ذكية أدبية وإرادة للديمومة السياسية ، أقول إن هذه المدينة الوحيدة هي مدينة البندقية .

- ٤ -

ولد عصر الانبعاث من احشاء التعدي ، ولذلك اقتقر الى العمق والسمعة والامتداد والثمة بالفرزة المبدعة . والحق ان هذا العصر كان الحقبة التاريخية الواحدة والوحيدة التي كانت تلح على النظرية أكثر بكثير من الانجاز ، وهي في تعارضها الحاد والقوطي والباروكي ، المرحلة الوحيدة ايضاً التي كانت فيها المقاصد المكونة نظرياً تتقدم على (واحياناً تتجاوز بما فيه الكفاية) القدرة على الانجاز . ولكن الحقيقة ، حقيقة ارغام الفنون الافرادية على الصيرورة توابع تدور في فلك الثنت الكلاسيكي لا تستطيع في نهاية المطاف ان تبدل من جوهر هذه الفنون ، وهي لا تستطيع الا ان تفقرها مما في مخزونها من امكانات باطنية . فهذا العصر لم يكن بالنسبة الى طبيعتي الوسيلة والحجم بالعصر البالغ العظمة ، ومع انه كان نظراً لصراحته وبساطته المطلقتين عصرأ جذاباً ، الا اننا نفتقد فيه نتيجة لهذا ذلك الصراع القوطي والمشاكل الجبارة غير المحكة التي تمتاز بها المدارس الريتشية والفنكنكية . فسهولة عصر الانبعاث المقرية المضلة وتقسائه يرتكزان الى حد كبير جشداً على المراوغة وحسن التخلص، المراوغة من إحجام (إحجامات) اعنى بمساندة قاعدة حسنة الظاهر

وبسيطة . ولا شك ان اوضاعاً كهذه كانت ستكون اوضاعاً مميّنة بالنسبة الى رجال يتلكون باطنية كباطنية مملوك ، او قوة كقوة غرينفالد في عالم الشكل التوسكاني . فمثل هؤلاء الرجال كانوا لا شك سيعجزون عن تطوير قوتهم بواسطة وخلاها ، فمثل هذا التطوير لا يمكن ان يتم الا اذا وجهوا قوتهم ضد مثل هذه الاوضاع . ونحن عندما نرى ، والحق نرى ، ان شكل اساتذة عصر الانبعاث خال من الضعف نميل الى المبالغة في تقدير انسانيتهم . ففي القرنين من غوطي وباروكي كانت الفنان العظيم كلية ينبجز فنه ويمقه ويستكمل لفته ، بينما كان فنان عصر الانبعاث يكتفي بتدمير فنه فقط .

وهذه كانت الحال بالنسبة الى ليوناردو ورفائيل وميكالنجلو ، هؤلاء الرجال العظماء الثلاثة فقط الذين عرفتهم ايطاليا عقب دانتي . أوليس غريباً انه كان من المتوقع ان يوجد بين اساتذة الفن الغوطي (هؤلاء الذين لم يكونوا سوى عمال صامتين في ميدان فنههم ، ومع هذا حققوا اسمى العظمة التي كان يمكن تحقيقها داخل اطار تقليده وميدانه) وبين اساتذة البندقية وهولاندي عام ١٦٠٠ (والذين كانوا بدورهم عمالاً) هؤلاء الرجال الثلاثة الذين لم يكونوا نحّاتين ، او مصورين ، بل مفكرين ، ومفكرين لم يشغلوا بالضرورة انفسهم فقط بجميع وسائل التعبير الفني الموجودة ، بل انما اشغلوا انفسهم بألف شيء آخر الى جانب تلك ، ولم يعرفوا ابدأ دعة او راحة او قناعة بمعام الى الوصول للجوهر الحقيقي لكنيوتتهم وهدفها ؟ الاتمني هذه الحقيقة ان هؤلاء الفنانين الثلاثة لم يستطيعوا في عصر الانبعاث ان يجدوا ذواتهم ؟ فلقد جاهد كل واحد من هؤلاء المعلقة الثلاثة كل منهم وفق طريقته وخياله الخاصتين كي يصبح «كلاسيكياً» حسب المفهوم المديشي ، ومع ذلك فانهم كانوا هم انفسهم الذين دمروا الحلم بطريقة او اخرى (رفائيل فيما يتعلق بلخبط وليوناردو بالسطح ، وميكالنجلو بالجسم) . ففهم يتضح جلياً ان النفس المضلة تجدد طريق عودتها الى نقطة انطلاقتها الفارسية . اما ما كانوا يقصدونه فانما كان يتمثل في محاولتهم لاستبدال العلاقة بالتناسب وافر الضوء والهواء بالرسم والفراغ

المجرد بالجسم اليوقليدي . غير انه لم يستطع هؤلاء او غيرهم من معاصريهم ان يلتجؤا تحتاً يوقليدياً سكونياً ، لأن مثل هذا النعت كان ممكناً ولمرة واحدة وحيدة فقط في الئينا . فالإنسان يحس في جميع اعمالهم بموسيقى سرية ويشعر في كل اشكالهم بنوعية الحركة ، وليس نوازعهم الى المسافات والاعماق . فهم لم يكونوا يتجهون نحو فيدياس بل انما نحو بالسرينا : ولم يصبحوا فيما بعد جزءاً من الآثار الرومانية ، بل انما امسوا جزءاً من الموسيقى الكاتدرائية الهادئة ففقد اذاب رفائيل التصوير الفلورنسي على الحائط ، وميكالنجلو التمثال ، وكان ليوناردو قد بدأ يحلم برميادنت وبأخ . وكانت كلما ازدادت جهودهم إحساساً بضمائرهم لتحقيق فكر العصر تزداد هذه الجهود في لا حسيثها .

ان النهجين الفوطي والباروكي هما شيئان كائنان ، بينما ان نهج عصر الانبعاث هو مجرد مثل أعلى ، لا يمكن ادراكه ككل المثل العليا الأخرى ، يطفو على سطح إرادة العصر . فحيث هو غوطي في نهجه ، اما تيتسيان ، فهو فنان باروكي ، ولقد رغب ميكالنجلو في ان يصبح فنان عصر الانبعاث لكنه فشل في تحقيق رغبته هذه ، اذ ان كل ما هنالك لديه من مطامع ، غلبت الروح التصويرية في تحقيق رغبته فيه . فلقد غلبت الروح التصويرية كل ما كان لديه من تشكيل وما كان لهذا التشكيل من طموح ، وكانت هذه الروح التصويرية تضرر ايضاً المرئي الشبالي للفراغ . وحتى انه كان يحس في عهد مبكر يعود الى عام ١٥٢٠ على ان التناسب الجميل والقاعدة المجردة هما شيئان متخشبان متكلفان . فالكورنيش الذي يصفه ميكالنجلو لواجهة ، سانفالو النقية في « كلاسيكيتها » كان لا شك تشوهاً من وجهة نظر عصر الانبعاث ، لكن ميكالنجلو والكثيرين غيره كانوا يحسون بان هذا الكورنيش هو ارفع بكثير من المجازات اليونان والرومان .

وكما ان بارادك كان أول فلورنسي كرس نفسه فكراً منفصلاً لعصر « الاتيك » ، كذلك فان ميكالنجلو قد قدر له ان يكون آخرهم ، لكن هذا التكريس لم يكن فكراً كلياً ، فالمسيحية الفرنسيسكانية ، مسيحية

فرا انجيليكو ، بما لهذه من رقة مراوغة اربية وورع هادى انصكاسي ،
(والتين تدب لهما ثقافة الجنوب في عصر الانبعاث بأكثر مما يقال او يفترض)
كانت قد بلغت آنذاك نهايتها . فالروح الجلبية للحركة المناهضة للاصلاح
كانت تعيش رزينة رائحة منسحة ثقيلة الوزن في شخص ميكالنجلو . ونحن
نشبه في هذه المرحلة شيئاً ما من انتاج عصر النهضة الذي كان يعتبر آنذاك
« كلاسيكياً » ، لكنه لم يكن في الواقع سوى رداء نبيل متعمد يغطي
الاحساس المسيحي الالماي بالعالم نفسه به ، وكما سبق لنا ان ذكرنا فيما تقدم
فان مركب القنطرة المستديرة والعمود ، الاثير لدى النازع الفلورنسي كان ذا
أصل سوري ، ولكن فلنقارن العمود الكورنثي الكاذب (Pseudo) والمائد
الى القرن الخامس عشر ، بأعمدة أثر روماني حقيقي ، واذكر حين مقارنتك
ان مثل هذه الآثار كانت تصرف فوراً حال مشاهدتها ! ان ميكالنجلو وحده
هو الذي لم يكن يتسامع بانصاف الحلول ، فهو كان يريد النقاء ويستهدفه
وكانت قضية الشكل بالنسبة اليه قضية دينية ، ولقد كان يطلب الحصول على
كل شيء او لا شيء (وهو الوحيد في هذا النيج) . وهذا هو التفسير الوحيد
للصراع المتوحد المرعب لهذا الانسان ، ولا شك انه كان اشد شخصيات فننا
شقاً وطمعاً ، فالاجزاء المعنوية المربعة غير القنوعة في اشكاله كانت تهرب
معاصريه وتخيفهم . وكان النصف الاول من طبيعته يجره الى الكلاسيكية ،
وهذا بما أفضى به اخيراً الى النعت ، ونحن نعلم جميعاً بما كان لـ (Laocoon)
الذي اكتشف حديثاً من أثر في نفسه . فليس هناك من رجل أخلص الجهد
كما اخلصه ميكالنجلو كي يحد بواسطة الازميل طريقة الى عالم مدفون . فكل
شيء أبدعه كان يرمي الى ابداعه ابداعاً محتجباً ، ونعتباً وفق ما فهمه هو
وحده من معنى لهذه الكلمة . فالصام معروف (في إله الراحة العظيم — Paz)
والمنصر الذي أراد غوته ان يعبّر عنه عندما ادخل شخصية هيلينا في الجزء
الثاني من فارست ، والعالم للابولوني بأشدهما لوجوده من حصر جسدي ، هذه
كانت هي نوازع جهاده بكل ما له من قوة كي يستولي عليها ويثبثها في كائن

ففي ، وذلك عندما كان يقوم بتصوير سقف « مستين » . فكل ذريعة من ذرائع التصوير على الحائط (محيطات الشكل والسطوح الواسعة والقرب المائل للجساد العارية ومادية اللون) قد اجهدت هنا (سقف مستين) للمرة الاخيرة وعصرت عصراً حتى قشرتها كي تحور الوثنية ، وثنية عصر الانبعاث الارقي التي كانت تقبح بها جوارحه . لكن نفسه الثنائية ، النفس المسيحية الغوطية ، نفس دانتي ونفس موسيقى الامتدادات العظمى كانت تشد به نحو اتجاه معاكس لذلك في مفهومه ، فمنهاجه للتجمع (Ensemble) هو منهاج واضح الروح في ميتافيزيقته .

فلقد كان هو صاحب الجهد ، المكرر ثانية فثانية كي يُضَمَّن كلية شخصية الفنان لغة الحجر ، لكن المادية اليوقليدية لم تلاق داخل ميكالنجو الا الفشل ، فهو لم يقف منها موقف الاغريقي ، زد على ذلك ان طبيعة التمثال الذي عمل به الازميل ، هي طبيعة تناقض مجد ذاتها الشعور بالعالم الذي يحاول ان يجد شيئاً ما ، لا ان يمتلك شيئاً ما ، بواسطة المجازة الفني .

فلقد كان المرمز بالنسبة الى فيدياس هو المادة الكونية التي تستثيت مطالبة بشكل . وقصة بيجاليون وغالاتيا (Galatea) تعتبر عن جوهر كل جوهر ذاك الفن ، بينما ان المرمز كان في نظر ميكالنجو هو العدو الذي يجب ان يُقلب ويكسر ، والسجن الذي يتوجب على ميكالنجو ان يحور منه فكره كما حور سيغفريد برونلدي . وكل انسان يعرف نهج هذا الفنان في عمله . فهو لم يعالج كتلة المرمز علاجاً بارداً من كل زاوية من زوايا الشكل المقصود ونظرياته ، بل انما هاجم الكتلة المرمزية هجوماً جسيماً انفعالياً فكان ينحت فيه كأنه ينحت في الفراغ ، ويقطع المادي منها مدماكاً بعد مدماكاً ويفوض فيها اعرق فأعرق حتى يحلها بتطق بلفته وتتحدث بلسانه بينما كانت الاعضاء (اعضاء التمثال - المترجم) تنشئ وتطور نفسها ببطء من وجه كتلة المرمز القشيم . وربما انه لم يسبق لأحد ان عبر بتميز اوضح من هذا عن رعب العالم في حضرة الصير - الموت - وعن الارادة العازمة على التغلب

عليه واسره داخل الشكل المتذبذب . ولا يوجد أي فنان غربي كانت علاقته بالحجر علاقة ود وألفة وفي الوقت ذاته علاقة استاذ ماهر منفعل ، كما كانت علاقة ميكالنجلو به . فالحجر كان رمزه الى الموت . وفي الحجر 'يقم المبدأ المعادي الذي كانت طبيعة ميكالنجلو الشيطانية تحاهد دائماً للتغلب عليه ، ولا فرق في هذا أ كان ميكالنجلو يقوم بنحت التماثيل أو بناء العمارات من الحجر . ولقد كان هو النحات الواحد من عصره الذي اوقف كل مجهوداته على المرمم . فغالبا البرونز يسمح للنحات ان يستبعد بنوازع تصويرية ويستخدمها ولهذا فان البرونز كان يلقي حظوة عند فنانني عصر الانبعاث الآخرين وعند الاغريق الارهف حساً ، لكن العملاق (ميكالنجلو) بقي مترفعاً عن البرونز .

كانت الوقفة (البوز) البرهية الجسمية هي ما أبدعه النحات الكلاسيكي ، لكن هذا الفنان الفاوستي كان عاجزاً عن اصطناع مثل هذه الوقفة لتماثله ، فهنا تماماً كما في قضية الحب ، فان الرجل الفاوستي لا يكتشف في الأصل العمل للناسم عن اتحاد رجل وامرأة ، بل انما يكتشف حب دانتي العظيم ، ويكتشف ما وراء هذا الحب الأم المهتمة . فشوانية ميكالنجلو كشوانية يتهوفن ايضاً ، هي شوانية غير كلاسيكية بكل ما يمكن للكلاسيكية أن يكون لها من شوانية . فهو ينتج جرائد (جمع جريد) ويقدمها قريباً للنحل الاعلى الهيليني) لكن النفس داخل هذه الجرائد هي التي تسيطر وتتركز الشكل المنظور . فمكالنجلو يستهدف ويريد اللانهاية ، كما كان يستهدف الاغريقي التناسب ويطلب القاعدة ، وهو يمانق الماضي والمستقبل ، كما كان الاغريقي يمانق الحاضر . وكانت العين الكلاسيكية تمتص الشكل التشكيلي إلى داخلها ، بينما كان ميكالنجلو يصر بالعين الروحية ويخترق لغة صدر الصورة للحسية الفورية ، ولذلك حتم عليه في المدى الطويل أن يدمر اوضاع هذا الفن وظروفه . فلقد أمسى المرمم اتفه من تافه بالنسبة الى إرادته للشكل ، لذلك توقف عن النحت والتفت الى الهندسة المعمارية . وعندما

اكتملت شيخوخته واكتفى بإنتاج هنامات فطرية فقط كإدونا « روندانيني » (Rondanini) وكان إنكاد يبرز مشخصاته من الكتلة ويصلقها ، آنذاك بدأ ينساب التنازع الموسيقى من فنه . وأخيراً لم يستطع ميكالنجلو أن يكبح من جمح حافزه على الشكل الكونتربوني ، ولما كان غير راضٍ مطلقاً عن الفن الذي أفتى عليه حياته ، ومع ذلك كان لا يزال خاضعاً كلياً للإرادة التي لا تقمّد للتعبير عن ذاته ، لهذا حطم دستور الهندسة المعمارية لعصر الانبعاث وابتدع الدستور الروماني الباروكي عوضاً منه . واستبدل علائق المادة وللشكل بالمباراة بين القوة والكتلة ، وجمع الأعمدة في 'حزم' ، أو دفع بها في الكوى والمهاريب . وفرض طبقات البناءات بانصاف من الأعمدة الضمّة وأعطى الواجهة نوعاً من الجيشان وقوة دافعة . فاذا تحولعن القياس للنغم ، وخضعت السكونية للديناميكية . وهكذا جندت الموسيقى الفلاسفية زعيم كل الفنانين الآخرين ليعمل في خدمتها .

انتهى ميكالنجلو تاريخ النعت الغربي ، وكان كل ما جاء بعده مجرد سوء فهم أو شيء ما شبيه بالتذكّر . أما خليفته الحقيقي فكان إليسترينا ولنتقل الآن إلى الحديث عن ليوناردو الذي كان يتحدث بلغة تختلف عن لغة ميكالنجلو ، بكل ما للمثل الأعلى التوسكاني من روابط قلبية . فهو وحده لم يكن يطمح إلى أن يكون نحّاتاً أو مهندساً معمارياً . والحق أنه كان وما غريباً ذلك الوم الذي انتشر في عصر الانبعاث والمقاتل لأنه من الممكن إدراك للشعور الهيليني ومنعهم في الشكل الخارجي للبناء بواسطة الدراسات التشريحية . ولكن عندما درس ليوناردو للتشريح ، فهو لم يدرسه بوصفه تشريحاً لصدر الصورة ، كما كانت حال ميكالنجلو ، أي بوصف طوبوغرافية السطوح تدرس رغبة في التشكيل ، بل إنما درسه بوصف هذا العلم (التشريح) ميكولوجياً لتفهم الاسرار الباطنية . فبينما كان ميكالنجلو يحاول أن يدخل غضباً كامل مغزى الوجود الإنساني في لغة الجسد الحي ، كانت دراسات ليوناردو تظهر عكس ما يريده ميكالنجلو ويتوخاه . فالسفوماتو (Sfornato)

الأثير جداً لقلبه هو اول دليل على نبذه للحدود الجسدية لصالح الفراغ ولهذا فان السوفماتو هي نقطة الانطلاق للمذهب الانطباعي . فليوفاردو يبدأ بالباطن ، بالفراغ الروحي داخلنا ، ولا يبدأ بخط التعريف المقرر ، وعندما ينتهي (اي انه اذا كان ينتهي مطلقاً دون ان ينبج الصورة) يسي جوهر اللون كأنه مجرد نقشات يفر فوق التركيب الحقيقي للصورة ، وهذا امر غير جسدي ولا يمكن وصفه . ان صور رفاثيل تنتهي الى مستويات ينضد عليها مجموعاته الحسننة الانتظام ، وينفتح على الكل بؤخرة صورة حسنة التناسب . لكن ليوفاردو لا يعرف سوى فراغ واحد ، وهو فراغ واسع وخالد ، ومشخصاته تطفو فيه على ما كانت عليه حالها . فالاول (رفايل) يضع داخل اطار الصورة مجموعة من الاشياء الافرازية القريبة ، بينما ان الثاني (ليوفاردو) يقطع جزءاً من اللانهاية .

لقد اكتشف ليوفاردو للدورة الدموية . ولم تكن الروح التي دفعت به الى هذا الاكتشاف بروح عصر الانبعاث ، بل انما الامر على العكس من هذا قائماً ، فكامل مجرى افكاره قد نأى به خارج مفاهيم عصره . ولم يكن باستطاعة ميكالنجلو او رفاثيل الوصول الى مثل هذا الاكتشاف ، وذلك لان علم تشريحيهم التصويري يصلح فقط للشكل والوضع ، ولا يتطلع الى وظيفة الاجزله ، ونقول بلغة رياضية ان معالجاتها التشرحية كانت معالجات ستريومترية تقلبها معالجات ليوفاردو التحليلية . أقلم يجد عصر الانبعاث ان دراسة الاجسام تكفيه لاعداد مناظر عظيمة مصورة ، وبذلك يكون قد اخضع الصبورة لحساب الصير مستنجداً بالموتى ليجعلوا له الـ Eia (الجسد) A'Rapa الكلاسيكية مألوفة الحيوية الثمالية المبتعة ؟ لكن ليوفاردو كان كروينز وسينغوريلي ، يتحرى الحياة داخل الجسد لا الجسد نفسه . ولقد جاء اكتشافه للدورة الدموية معاصراً لاكتشاف كريستوفر كولومبس ، وكلا الرجلين متشابهان تشابهاً عبقراً لانها يمثلان انتصار اللانهايتي على المحدودية القاعدية للحاضر المحسوس به . وهل كان بإمكان أي افريقي ان يهتم بفضايا

كفضايا ذينك الاثنين ؟

فلقد كان تحري الاغارقة داخل منظمتهم الخاصة من الثقة كتحريمهم عن منابع النيل ، فشل هذه القضايا هي قضايا تعرض الدستور اليوقليدي لكيونوتهم للخطر . ففي مجرد كلمة « اكتشاف » يوجد شيء ما هو صريح في لا كلاسيكيته . فلقد كان الاغريقي يبذل كل جهد كي لا يُنزع اللتناع ، الغلاف المادي ، عن أي شيء كوني ، لكن القيام بمثل هذا العمل ، بغض الغلاف المادي هو أم ميزات حافز الطبيعة الفاونسية . فلقد تمت اكتشافات العالم الجديد والدورة الدموية والكون الكوبرنيكي في وقت واحد تقريباً ، وهذه الاكتشافات في اعماقها تتساوى جميعاً في أهميتها ، زد على ذلك ان اكتشاف ملح البارود (السلاح البعيد المدى) واكتشاف المطبعة (المخطوط البعيد المدى) قد تما في وقت ابكر قليلاً من ذلك الوقت .

لقد كان ليوناردو مكتشفاً من قة رأسه حتى أخص قدمه ، وكان الاكتشاف ، في مجمل القول ، كامل طبيعته . فالفرشة والازميل والمشرط « المُشَرَّح » وقلم الرصاص الحاسب والفرجار للرسم ، جميع هذه الاشياء كانت متساوية في أهميتها لديه . وهي كانت بالنسبة اليه بمثابة ما كانت البوصلة البحرية بالنسبة الى كولومبوس . وعندما ينجز رفائيل باللون الرسم الایمازي فهو يؤكد على الظاهرة الجسدية في كل لسة من لمسات فرشاته ، لكن ليوناردو يكشف في « كروكياته » (Sketches) المرسومة بالطبشور الأحمر وفي مؤخرات صورهِ عن الامرار الهوائية في كل خط من خطوطه . ولقد كان ليوناردو أول من ركز فكره على الطيران ايضاً . فان يطير المرء وان يحمر نفسه من الارض وان يضيع ذاته في سعة الكون وامتداده ، أليس هذا كله طموحاً فاونسياً من ارفع طراز ؟ أليس هو في الواقع تحقّقاً لاحلامنا؟ ألم يُلاحظ من قبل كيف ان الاسطورة المسيحية أمتست في التصوير الغربي عبوراً للشخصيات وقت هذا التنازع ؟ فكل ما هو من مصور يرتفع الى السماء ويسقط في الجحيم ، فالمشخصات الالهية التي تطفو فوق الغيوم ،

والملائكة والقديسون الذين يحومون أحراراً طلقاء ، والتأكيد الملحاح على التحرر من ثقل الأرض ، جميع هذه الأمور كلها هي شعارات لطيران النفس ، وخاصة من خصائص المسيحية الفلاوسية وبعيدة كل البعد عن المسيحية البزنطية .

- ٥ -

ان التحول من التصوير على الحائط في عصر الانبعاث ، الى التصوير الزيتي لفناني مدينة البندقية هو قضية من قضايا التاريخ الروحي . وعلينا ان ندرك الملامح البالغة في وقتها والسمات البالغة في وقتها كي نتمكن من ان نطن الى عملية هذا التبدل . فنحن نستطيع ان نبصر بالتبدل في كل صورة تقريباً ابتداءً من فيسفا « بطرس ومال الجزية » الموجودة في كنيسة برانكتشي ، فؤخرة الصورة المعلقة التي اعطاها بيرو ديلا فرنسكا لمشخصات فريديفو وباتستا اوف اوربينو ، قصورة بيروجينو « للمسيح وهو يقدم المفاتيح » فطبيعة رضاء التصوير على الحائط بالشكل الاجتياحي الجديد ، بالرغم من ان التطور الفني الذي دفع به رفائيل خلال مجرى عمله على « ستانزا » الفاتيكان هو الامر الوحيد تقريباً الذي يكشف لنا مجلاء ما بعده جلاء عما طرأ من تبدل على الفن . فالتصوير الفلورنسي على الحائط يستهدف الواقعة (Actuality) في الاشياء الفردانية ويتتج مجموعة من اشياء كهذه في تضديد معماري . بينما ان التصوير الزيتي من جهة اخرى يرى هذه الاشياء ككل بثقة متزايدة طرداً بالامتداد ، يرى هذه الاشياء ككل ، ويعالجها بثقة متزايدة طرداً بالامتداد بوصفها ممثلة له . (الامتداد - المترجم) لقد ابداع الشعور الفلاوستي بالعالم التقنية الجديدة التي يحتاج اليها ، لذلك نبذ اسلوب الرسم كما نبذته الهندسة التحليلية منذ ايام اوريسم (Oresme) فلقد حول المرنثي المسطري المرتبط بنازع الهندسة المهارية الى مرثي هوائي نقي يرتبط بتدرجات نفم

لا وزن له او ثقل . ولكن تعارض فن عصر الانبعاث (المائل في عجزه اما عن فهمه لنواذعه الاعنى وإما عن فشله في تحمين المبدأ المتماض للفن القوطي) جعل عملية الانتقال عملية غامضة شاقة . فلقد كان كل فنان يساق مع التيار وفق نهجه الخاص ، فكان احدهم يصور بالزيت على الحائط العاري وبذلك حكم على انجازاته بالفناء (المشاء الاخير لليوناردو) وكان غيره يصور صوراً كأنها صور حائط (فريسكو) (ميكالنجلو) . وكان بعضهم يفامر والبعض الاخر يخمن او ينفر خجلاً . لقد كانت حالهم كما هي الحال دائماً عندما ينشب الصراع بين اليد والنفوس ، بين المعين والاداة ، بين الشكل الذي يريده الفنان وبين الشكل الذي يريده العصر ، الصراع بين التشكيل وبين الموسيقى . وعلى هذا الضوء نستطيع ان نفهم اخيراً ذلك المجهود الجبار الذي بذله ليوناردو في الرسم الايجازي (Cartoon) المعروف باسم « سجدو الجوس » والموجود في اوفيزي . (Uffizi) وهذا الرسم هو اعظم القطع الفنية واشدها جرأة في عصر الانبعاث ، ولم يراود حتى الخيال اي شيء كهذا الرسم حتى عصر رمبراننت . فليوناردو وهو يتسامى في هذا الرسم فوق كل القياسات البصرية وكل شيء يُسمى رسماً او ايجازاً او تأليفاً او موسيقى ينطلق غير هباب او وجل ويندفع في تحديه للفراغ الخالد ، فاذا بك ترى كل ما هو جسدي في هذا الرسم يطفو كأنه الكواكب السيارة في نظام كوبرنيكوس او كأنه الانغام في فوغات باخ تتأوج في ايهام الكاتدرائية وعتمتها . ان رسماً ديناميكياً كهذا للفراغ لا يمكن ان يبقى وفق الامكانيات التقنية لذلك العصر سوى جذع تمثال . (Torso)

أما في مادونا ستين التي تعتبر مجموع كل مجموع عصر الانبعاث ، فارت رفائيل يجعل ايجاز الرسم يحتجب الى داخله كامل محتوى الانجاز . وهذه المادونا تعتبر أعظم وآخر خط في الفن الغربي . فالتقليد يبدو لدى رفائيل قد أجهدهت شدة الشعور الباطني حتى نقطة الانهيار تقريباً . (وهذا مما يجعل رفائيل أقل فناني عصر الانبعاث صراحة ووضوحاً) ومع ان رفائيل لم يعتمد

الصراع والمثا كل ، فهو لم يكن يدري بها من قريب او بعيد ، إلا انه انطلق
بالفن الى حافة حيث لم يعد بإمكان الفن معها ان يتهرب او يتملص من
الانقباس ، وعاش رفايل لينجز أقصى الامكانيات داخل عالم شكل الفن .
ان الرجل العادي الذي يعتقد في رفايل الصراحة والسذاجة لا يستطيع ان
يتحقق ما يستهدفه منهاجه ويمتليج به . فلتنظر ثانية الى القارئ الى «المادونا»
المتنلة . فهل لاحظت كيف ان سحب الفجر الصغيرة تحول ذاتها الى رؤوس
طفل وتحيطه بالجسم الرئيسي المعلق ؟ فهذه السحبيات هي جمهرة لم تولد بمد
جمهرة من الذين تشد بهم المادونا الى الحياة .

ونحن نلتقي ثانية بمثل هذه السحب الخفيفة والتي تحمل المعنى ذاته وذلك
في الحافة العجيبة للجزء الثاني من فاوست . وفي هذا الذي لا يفق لدى
رفائيل ، وفي لا شميته الرائعة هذه يتجلى انتصاره الباطني على الشعور بعصر
الانبعاث داخله . اننا نفهم بروجينو بلعة واحدة ، ونمتقد فقط باننا نفهم
رفائيل . فغضه بالذات ، وطابع الرسم ذاك الذي يبدو كلاسيكياً الى ذاك
الحد ، هو شيء ما يطفو في الفراغ مخلقاً متسامياً كييتوهفن . وفي هذا الميدان
فان رفايل هو دون كل الفنانين وضوحاً ، وهو أقل وضوحاً حتى من
ميكلانجيلو الذي يكشف قصده عن نفسه في كل هتامية انجازاته . أما لدى
فرا بارتولوميو Fra Bartolommeo ، فان الخط المادي المحدد لا يزال هو
المسيطر سيطرة كلية . فهذا الخط خط كله صدر صورة ، ومغزى الانجاز
قد ترجم بواسطة تعريف الاجسام ترجمة مستوعبة . لكن الخط أمسى عند
رفائيل صامتاً مقرباً مقنناً ينتظر وهو على اشد ما يكون من التوتر الذوبان
في اللانهاية ، في الفراغ والموسيقى .

أما ليوناردو فانه كان اثناء ذلك قد تجاوز الحدود ، فصورته «عبادة
المجوس» هي موسيقى . وليس من باب الصدفة ، بل انما هي حاله ذات
مغزى عميق كون ليوناردو في هذا الانجاز (عبادة المجوس) كما في الانجاز
الاخر «القديس جيروم» لم يتجاوز اللون البني ، مرحلة «رمبراندت»

اللون البني الجوي للقرن للعادم . وبالنسبة الى ليوناردو فانه قد بلغ كامل امتلاء ووضوح قصده بواسطة اعماله في تلك الحال ، ولو أنه خطأ خطوة واحدة اخرى في ميدان اللون لكان قد دمر النفس فيها ابدعه . (وذلك لان ميدان اللون كان لا يزال خاضعاً للمحدودية المتنافيية لاسلوب التصوير على الحائط) . فالشعور باعق اعماقه والذي كان من المحتم فيها بعد على التصوير الزيتي ان يصبح عريته ، جعل ليوناردو يهرب من اتمام صورته على الحائط وصقلها اللذين (الاتمام والصقل) كما سيدمران حتى فكرته . فدراساته في حقل هذا النوع من التصوير تظهر كيف ان علاقته ببحر رمبراندت على المعدن كانت علاقة جد وثيقة والحفر على المعدن هو فن (غير معروف في فلورنسا) موطنه موطن الكونتربوتية نفسه . ولقد خصت مدينة البندقية فقط ، التي كانت خارجة على التقاليد الفلورنسية ، بان تتجز ماجاهد ليوناردو من اجله هنا ، فتصوغ عالم لون يعني الفراغ لا الاشياء . ولهذا السبب ايضاً عزم ليوناردو (عقب محاولات لا تعد ولا تحصى) على ان يترك رأس المسيح في صورة «المشاء الاخير» غير منجز . فرجال عصره لم يكونوا فاضحين حتى يفهموا التصوير الشخصي ، بما لهذه الكلمة من مفهوم لدى رمبراندت ، اي ان يبني الفنان من لمسات الفرشاة الديناميكية والاضواء والانغام بناءً رئيسياً لتاريخ نفس . ولكن ليوناردو وحده كان له من العظمة ما يكفي لأن يختبر هذه المحدودية بوصفها مصيراً ، فالآخرون قد اشتغلوا انفسهم بتصوير الرؤوس (وفق الحالات التي عينتها مدارسهم الخاصة) ولكن كان لليوناردو (وهو الاول هنا الذي جعل الايدي تتكلم ايضاً وتحدث بلسان سيائي) قصد اشد اتساعاً في لا نهائيته من مقاصدم . فلقد كانت نفسه تهوم بعيداً في المستقبل ، بالرغم من ان اجزاء جسده اللغانية ، عينه ويده ، قد اضعفت روح المصير . ولا شك ان ليوناردو كان اوسع الثلاثة العظام حرية . فهو كان بعيداً عما كانت طبيعة ميكالنجلو الجبارة تصارع عبثاً ضده . لكنه كان يألف جميع قضايا الكيمياء والتحليل الهندسي والسيكولوجيا (وطبيعة غوته الحية كانت ايضاً طبيعة ليوناردو) وتقنية

الاسلحة النارية . وليوفاردو كان اعتمى من دير واشجع من تيشيان ووسع ادراكاً من اي إنسان عاش في عصره ، وهو كان في جوهره فنان جذوع للتأثيل . وكذلك كان ايضاً ميكالنجلو للنحات المتأخر زمناً ، لكن وفق مفهوم مقايير لمفهوم ليوفاردو ، ولقد بلغ في أيام غوته ذاك الذي لم يستطع ان يلفه مصور « المشاء الأخير » وتجاوزته الناس ايضاً .

كان ميكالنجلو يحاهد لارغام الحياة على ان تدب في عالم شكل ميت ، اما ليوفاردو فكان يحس بعالم شكل جديد في المستقبل ، اما غوته فلقد تكهن بأنه لا يمكن ان تقوم عوالم شكل اكثر . وبين الاول والأخير تقع القرون الناضجة للحضارة الفلاوسية .

- ٦ -

يبقى أمامنا ان نعالج الآن الطبائع الأساسية للفن الغربي خلال مرحلة الاكتمال . ويمكن لنا في هذه ان نلاحظ الضرورة العميقة لكل التاريخ فاشطة فعالة . لقد تعلمنا ان نفهم الفن بوصفه ظاهرة اولية ، ونحن لم نعد نتطلع لنبحث عن عمليات مبدأ العلة والمالمول كي يقدم وحدة لقصة التطور . ولقد اتقنا بدلاً من هذا المبدأ فكرة المصير لأحد الفنون ، وقبلنا بالفنون كتراكيب عضوية للحضارة ، تراكيب عضوية تولد وتشيخ وتموت أبداً .

عندما بلغ عصر الانبعاث نهايته (أي آخر اوامه) بلغت النفس الغربية مرحلة نضوج وعيها لقوتها وامكانياتها الخاصة فلقد اختارت فنونها . ففي المرحلة المتأخرة زمناً أمسى الفن الباروكي ، كالفن الايوني تماماً ، يعرف ما الذي يجب ان تعنيه لغة شكل فنونه ، وتوجب على الفن ان يصبح فلسفة دينية بدلاً من ان يكون ديناً فلسفياً . فتقدم الاساندة العظام الى الطليعة ليحلوا محل المدارس الففل من الاسماء ويتبدى أمامنا حين بلوغ الحضارة

فروهما منظر مجموعة رائعة من الفنون المعظمى الحسنة الانتظام والتراتبة كوحدة بواسطة وحدة الرمز الاولي الذي يكن وراءها جميعاً ، فالمجموعة الابولونية من الفنون التي تتنظم التصوير على الآنية وعلى الحائط والفسيس والمهندسة المعمارية المنتظمة للاعمدة صفوفاً ، والدراما الاتيكية والرقص ، أقول ان هذه المجموعة تركز على التمثال المعاري . بينما ان المجموعة الفلوسفية تشكل ذاتها حول المثل الاعلى للانهائية الفراغية المجردة ، أما مركز ثقلها فهو الموسيقى الادائية . فمن هذا المركز تشع خيوط رفيعة جميلة لتدخل في جميع لفات الشكل الروحية ونسج رياضياتنا اللامتناهية في صفرها وفيزياتنا الديناميكية والدعاوية اليسوعية وقوة شعارنا المشهور « التقدم » والتقنية الآلية الحديثة والاقتصاد الاعمادي (Credit) والدولة السلالية الدبلوماسية ، تسليح كل هذه المجموعة الهائلة للتعبير الروحي . فابتداءً بالايقاع البساطي للكلاثرائية وانتهاءً « بترستان » و « برسيغال » لفاغور ينشد الغزو الغني للفراغ اللامتناهي كامل قواه بدءاً من عام ١٥٥٠ تقريباً . فالتشكيل يموت في روما مع ميكالنجلو ، وذلك في الوقت نفسه الذي يصبح فيه فن قياس المسطحات (Planimetry) الذي كان سائداً حتى ذاك الوقت ، أقل فروع رياضياتنا شأناً ، وفي الوقت ذاته ايضاً انتجت البندقيّة نظريات ترلينو (Zarlino) للهرموني والكونتروينت . (١٥٥٨) والنهج العملي « لباسو كنتنيو » (Basso Continuo) الذي هو بمثابة المرئي والتحليل لعالم النغم) .

ومع هذا تبدأ أخت الموسيقى ، رياضيات التفاضل والتكامل الشبالية بالارتقاء . وهنا ينطلق التصوير الزيتي والموسيقى الادائية لينخلا ملكيتها . وكذلك ، ونتيجة لما أوردنا ، نقول بان الفنون المادية واليوقلدية في جوهرها ، فنون الحضارة الكلاسيكية مثلاً : للتمثال التمام والتصوير على الحائط الدقيق في مسقطه الافقي ، قد استحصلا على الافضلية في الوقت المائل لذاك أي في عام ٦٠٠ ق . م . وعلاوة على هذا فان التصوير هو أول

ما ينضج في كلتا الحضارتين ، وذلك لان التصوير من كلا النوعين على السطح هو فن أقل طموحاً واسهل منالاً من النحت في كتل صلبة أو التأليف في امتداد لا مادي (الموسيقى - المترجم) . ان الحقبة الممتدة من عام ١٥٥٠ الى ١٦٥٠ تنتمي بكاملها الى التصوير الزيتي . كما ينتمي التصوير على الحائط والاراني الى القرن السادس قبل المسيح . فرمزية الفراغ ورمزية الجسد ، اللتين يُعبر عن الاولى بواسطة المرئي ، وعن الثانية بالتناسب ، فانما يُشار اليها فقط ولا يمرضان فوراً بواسطة الفنون التصويرية . فهذان الفنان اللذان يستطيعان في كل حالة من الحالات ان ينتجا رمزيها الأولين مثلاً : امكاناتها في الممتد (بوصف هذين الرمزين أوهاماً وخيالات صورت على سطح ، هما فعلاً قادران على الاشارة واستحضار المثل الاعلى لكل فيما يختص به ، لكنها غير قادرين على انجازها ، لذلك فهي يبدوان في درب الحضارة المتأخرة زمناً كسلسة من الصخور تمتد أمام آخر القمم . فكلما ازداد الاسلوب العظيم اقتراباً من نقطة اكتماله ، يزداد النزاع الى اللغة التزيينية عزماً وحسماً في نقاء رمزية متصلة عديدة . وتُبَسِّط فضلاً على ذلك مجموعة الفنون العظمى . وحدث قرابة عام ١٦٧٠ ، وذلك تماماً حينما كان نيوتن وليبنيز يكتشفان حسابهما للتفاضل ، ان وصل التصوير الزيتي بامكاناته حده الاقصى . فلقد طوى الموت آخر الاساتذة العظام لهذا الفن ، ومن تبقى منهم كان يختصر ، ففلاسكيز توفي عام ١٦٦٠ وبوسين عام ١٦٦٥ ، وفرانس هالس عام ١٦٦٦ ، ورمبراندت عام ١٦٦٩ ، وفيرمر عام ١٦٧٥ ، وموريللو ورويسديل وكلود لورين عام ١٦٨٢ ، وما على المرء إلا ان يسمي بعضاً من خلف هؤلاء من ذوي القيمة (فاتو ، هوجارت ، تيلو) حتى يحس فوراً بانحطاط هذا الفن ، وبنهايته . وحدث في هذا الوقت ايضاً ان ممدت ايضاً الاشكال العظمى للموسيقى التصويرية .

فلقد توفي هينريخ شيتس عام ١٦٧٢ ، وكاريسي (Carrissimi) عام ١٦٧٤ وبرسيل (Purcell) عام ١٦٩٥ ، وكان هؤلاء آخر اساتذة

« الكانتاتا » العظام الذين تلاعبوا في مواضيع الصورة بلون ادائي لانهائي في انواع صوته ، وصوروا صوراً عتمة ثينة لمناظر طبيعية ومشاهد اسطورية عظيمة . « د بلولي » (Lully) توقف قلب الاوبرا البطولية الباروكية « لمونتيفردي » عن الحفقتان (١٦٨٧) . والشئ نفسه حدث للسوناتا « الكلاسيكية » القديمة للجوقة والارغن والثلاثي الاوتار ، التي كانت جميعاً تمثل تطوراً لمواضيع الصور وفق اسلوب « فوغي » . وبعد هذا أمتت الاشكال ، اشكال آخر مراحل النضوج ، أمتت الكونشرتو جروسو (Concerto Grosso) السويت ، والسوناتا الثلاثية الجزء للالات الموسيقية المنفردة (Three Part Sonata for Solo) . وحررت الموسيقى نفسها من آثار الجسمية الملازمة للصوت البشري وأصبحت مطلقة . فلم يعد الموضوع صورة بل إنما أصبح وظيفة « حيلى » تمارس وجودها في وبساطة تطورها الخاص نحو اسلوب « الفوغي » الذي يجب فقط اعتباره حساباً مارسه بلخ عليه لا تنتهي من عمليات حساب التفاضل والتكامل . ان انتصار الموسيقى المجردة على التصوير الزيتي مسجل في « الآلام » (Passions) التي ألفها هينريش في شينوخته (وهذه القطع الموسيقية هي بمثابة فجر منظور لغة شكل جديد) ، ومدون أيضاً سوناتات دال آباكو (Dall Abaco) وكوريللي ، وفي المدائح الدينية (Oratorios) التي ألفها هندل وفي البلوفوني الباروكية بلخ . ومن هنا فصاعداً غدت هذه الموسيقى هي فن الموسيقى الفانوسي ، ويمكننا ان نصف فاتو « Watteau » بأنه المصور كوبيرين (Couperin) ، وتبولو (Tepolo) بأنه المصور هندل .

وقد حدث التبدل الموفق لهذا في العالم الكلاسيكي عام ١٦٠ عندما تنازل بوليفنتوس آخر عظماء المصورين على الحائط عن تركة الاسلوب العظيم لبوليكليتوس ولنحت الحر بهامه . وحتى ذلك الحين (وحتى أيام معاصري بوليفنتوس ، « كايرون » واساتذة كورنيس اوليميا) كانت لغة الشكل لنن افقي المسقط (Planar) تسيطر على لغة شكل التمثالية أيضاً ، وذلك

كما ان التصوير الزيتي كان قد طور شكله اكثر فأكثر نحو المثل الاعلى « لسلهوطه » اللون مع تطبيق داخلي للرسم ، الى حد كاد أخيراً يتقني عنده تقريباً الفرق بين التضرير المصور وبين الصورة البطحاء ، كذلك ايضاً فان النحات قد اعتبر الرسم الياحزاي الجبهي كما يعرض نفسه على المشاهد وذلك بوصفه الرمز الحقيقي لنفسية الشعب (Ethos) ، والنموذج الحضاري الذي يريد لمشخصه ان يمثل .

ان مجال كورنيش المبد يشكل صورة ، واذا ما نظر المرء اليه من مسافة مناسبة ، فان هذا الكورنيش يوجد في نفسه الانطباع ذاته تماماً الذي يجده معاصره المشخص الأحمر المصور على الآنية . وفي جبل بوليكليتوس أفسح التصوير الفخيم على الحائط الطريق أمام التصوير على اللوحة ، أمام الصورة المناسبة الأصلية المصورة « بالتميرا » (Tempera) أو الشمع ، وهذا دليل واضح على ان الفن العظيم قد اختار مسكناً له في مكان آخر . أما طموح تصوير ابولودوراس للظل فهو ليس وفق أي مفهوم كان بما ندعوه بالجلء والقمة والجو ، بل انما كان محض : (Modelling in the round) وفق مفهوم النحات ، وزيكس (Zeuxis) فان ارسطوطاليس نفسه يقول بان عمل هذا الفنان يفترق الى نفسية الشعب ، وبذلك يكون هذا التصوير الكلاسيكي الاجد بما فيه من مهارة وسحر انساني ، نظيراً لتصويرنا في القرن الثامن عشر . فكلما النوعين مفتقران الى العظمة الباطنية ، وكلامهما حاولا بواسطة قوة الطهر والصلاح ان يتحدثا بلغة ذاك الفن الواحد والآخر الذي كان يدافع في كل من الحالين عن التزيين في مفهومه الارقى ، لذلك فان بوليكليتوس وفيدياس يقفان في صف واحد مع باخ وهندل . وكما ان الاساتذة الغربيين قد حرروا الشكل الموسيقي الصارم من المناهج التنفيذية ، كذلك فان الاساتذة الاغارقة قد انقذوا اخيراً التمثال من ارتباطاته بالتضريس .

وهذا التشكيل المكتمل ، وبهذه الموسيقى الكاملة تبلغ كل حضارة من الحضارتين نهايتها الخاصة بها . فلقد أمست رمزية مجردة ذات صرامة

رياضية في حيز الامكان . واصبح بمستطاع بوليكليتوس ان ينتج « قانونه »
لتناسبات الجسم البشري ، وغدا بمقدار معاصره باخ ان ينشئ « فن الفوغيه »
والبيانو ذا الطبع الحسن . Kunstder Fuge und Wohntemperiertes Klavier

وقد نشأ عن هذين الفنين آخر اكتمال لانجاز الشكل المجرد المُشَبَّع بالمعنى
الذي يستطيع ان يقدمه . فلتقارن بين جسم النغم للموسيقى الادائية
الفاروسية ، ويدخل في هذا المنهاج ايضاً جسم الاوتار (وعند باخ ايضاً
وحدة الأصوات الموسيقية الصادرة عن الآلات الهوائية) وبين أجسام
البائيلية الاتيكية . ولتقارن ايضاً بين معنى كلمة « شخص » عند هابدين ،
وبين معناها عند براكستيلس . فمعناها في الحالة الاولى يشير الى شخص ذي
نازع ايقاعي داخل نسيج من الأصوات ، اما في الحالة الثانية فانما يشير الى
شخص رياضي (Athlete) ولكن التصور ينشأ في كلتا الحالتين عن
الرياضيات ، ويصبح من الواضح ان الهدف الذي قد بلغ اخيراً انما هو اتحاد
بين الروح الفنية والروح الرياضية ، وذلك لأن الرياضيات التحليلية كالوسيقى ،
والهندسة البوقليدية كالتشكيل ، قد بلغا الادراك الكامل لواجباتها والمفهومين
النهائين للفني رقميهما . ومنذ الآن فصاعداً يصبح من المستحيل التفريق بين
جمال الرياضيات وبين رياضيات الجمال .

ففراغ النغم غير المتناهي وجسم المرمر او البرونز المكتمل ، هما وجهتان
فوريثتان للممتد . وهما ينتميان الى الرقم بوصف الاول علاقة ، والثاني
مقياساً ، ففي التصوير على الحائط والتصوير الزيتي ، وفي قوانين التناسب
وقوانين المرثي يُشار فقط الى المنصر الرياضي ، لكن هذين الفنين هما
رياضيات ، وعلى هذه النرى يمكن للمرء ان يشاهد كامل الفنين من ابولوني
وفاروسقي .

وبتواري التصوير على الحائط والتصوير الزيتي ، يتوافد الاساتذة العظام
في التشكيل والموسيقى المطلقين على المسرح استاذاً بعد استاذ . فيعقب
بوليكليتوس فيدياس وينوس Paconius وألكامينيس وسكوباس وبراكستيلس

وليسبوس . ويحيى بعد باخ وهندل ، غلوك وستاميتز وآل باخ من الشباب ، وهابدين وموزارت وبيتهوفن ، وفي حوزة هؤلاء مستودع من آلات موسيقية عجيبة قد نُسيت الآن ، وتبدع روح الغرب المكتشفة المخترعة عالماً سحرياً كاملاً مؤلفة من وراء ذلك في الحصول على الاكثر فالأكثر من الألحان والنفحات لاستخدامها في تنمية إمكانات التعبير الموسيقي الذي تخر نبراته بفيض من اشكال عظيمة وقورة مزخرفة أنيقة ساخرة ضاحكة باكية منتعجة ، اشكال تركيب منتظم انتظاماً كاملاً ، اشكال لا يفهما احد الآن . ففي تلك الايام ، في القرن الثامن عشر ، كانت هناك ، وخاصة في المانيا ، حضارة موسيقية واقعية فعالة ، حضارة غمرت كل الحياة بالوانها وانغامها . أما طرازها فكان :

رئيس الجوقة الكنسية Hoffmann's Rappelmeister Kreisler

وماتت مع القرن الثامن عشر ايضاً الهندسة المهارية التي خفقتها الموسيقى الركوكية خنقاً . ولقد هبت زواجع النقد على آخر نحو رائع مدهش للهندسة المهارية الغربية لتجلبه بسياطها دون شفقة أو رحمة ، ولم يستطع النقد ان يتبين ان أصلها يضرب عميقاً في روح الفوغية ، وان لا تناسيتها ولا شكليتها ، وان اضمحلها وعدم استقرارها وبريقها ، وتدميرها للسطح وللنظام المنظور ، هي في كل هذا لا تمثل سوى انتصار الانعام والالحان على الخطوط والجنوران ، وظفر الفراغ المجرد على المادة ، وغلبت الصيرورة المطلقة للصير . فهذه الأديرة والقلاع والكنائس بواجهاتها المنسابة وسدورها وقاعاتها « الزنجبيلية الكمك » ، وسلالمها الرائعة وأروقتها وصالاتها وغرفها ، لم تعد أبنية ، بل انما أصبحت سوناتات ومنوتيات (Minuets) وارجيز من حجر ، إنها موسيقى منزلية في معجون المرمر والمرمر والمعاج والخشب الجميل ، وهي كاتيلينيات الحلل المهارية ودرجها ومحط نعم أغنية الاسوار . فبناء « درسدن ترفنجر » هو أجل قطعة موسيقية واكملها في كل الهندسات المهارية العالمية ، بما فيها من زخرف يشابه نعم كمان قديم ، إنها كالليغرو -

فوجيتفو (Allegro fugitivo) لجوقة صغيرة .

لقد اُجبت المانيا الموسيقين العظام ، ولذلك اُجبت ايضاً المهندسين العظام في ذلك القرن . (بولمان ، شليتر ، بير ، نيومان ، فيشر ، فون إرلاخ ، ديتسنهوفر) . أما في التصوير الزيتي فانها لم تقم مطلقاً بأي دور ، لكن على العكس من ذلك في الموسيقى ، اذ ان الموسيقى كانت دورها الرئيسي .

- ٧ -

هناك كلمة « الانطباعية » التي بدأت تتداولها السنة الناس في عصر مانيت (Manet) فقط ، وكانت يومذاك تعني اصلاً الازدراء والاستخفاف اللذين تعنيهما كلمتا باروكي وركوكي (ولكن لسروراً ان هذه الكلمة تلخص الصفة الخاصة للطريقة الفارسية التي نشأت عن التصوير الزيتي . غير اننا عندما نتطرق بها بصورة اعتيادية ، فان الفكرة التي تحمل بها هذه الكلمة لا تقلل سعة المعنى وعمقه اللذين يجب ان يكونا لها . فنحن نمتدحها كشتق او ذيل لشيوخوخة فن ، مع ان هذه الكلمة توافقه فعلاً منذ ولادته حتى موته . فما هو الذي يشابه « الانطباع » ويحاكيه ؟ انه شيء ما بقي في غريبتيه ، شيء ما مرتبط بالفن الباروكي ، ومرتبطة حتى بالاهداف اللاواعية للهندسة المعمارية القوطية وبتعارض على خط مستقيم ومقاصد عصر الانبعاث المعتمدة . أليست هذه الكلمة تشير الى التنازع ، التنازع العميق بالضرورة الى وحي يقظ يتوخى الاحساس بالفراغ اللا متناهي بوصفه الواقعة العليا التامة الكاملة ، وبوصف جميع صور الحس وقائع ثانوية ومشروطة داخل الفراغ ؟ انه نازع يستطيع ان يعرض نفسه من خلال الابداعات الفنية لكن له ألفاً من المنافذ الاخرى غير تلك الابداعات . ألا يبدو قسافون « كنت » الغافل بان الفراغ هو شكل البداية للادراك الحسي ، كأنه شعار لكل الحركة التي بدأت بليوناردو ؟ ان الانطباعية هي عكس الشعور اليوقليدي بالعالم . وهي

تسمى ان تبعد الى اقصى ما يمكنها من الاعتماد عن لغة التشكيل وتحاول ان تقارب الى ادنى ما يمكنها من الاقتراب الى لغة الموسيقى . فالأثر الذي تحدثه فنياً الاشياء التي تتلقى الضوء وتمكسه لا يحدث نتيجة لان الاشياء موجودة هناك ، بل انما كأن هذه الاشياء « مجرد ذاتها » غير موجودة هناك . فالاشياء ليست حق اجساماً ، بل إننا هي تورات ضوء في الفضاء ، ويتوجب على لمسة الفرشاة ان تلقي بالقتناع عن كثافتها (الاشياء) الوهمية المخادعة . اما ما نتلقاه ونترجمه فانما هو الانطباع عن تورات كهذه ، تورات تقوم ضمناً بوصفها وظائف لامتداد متسام . فعين الفنان الباطنية تخترق الجسم وتكسر تمويذة السطوح المحدودة وتضعي بها على مذبح جلاله الفراغ . والفنان مع هذا الانطباع وتحت تأثيره يشعر بنوعية الحركة اللامتناهية داخل العنصر المحسوس الذي هو على تضاد تام والـ (Ataraxia) التمثالية للتصوير على الحائط . لذلك لم يكن ولا يمكن ان يكون هناك انطباعية هيلينية ، واذا كان هناك من فن يجب من حيث المبدأ ، ان يطرح الانطباعية جانباً ، فانما هذا الفن هو النحت الكلاسيكي .

ان الانطباعية هي التعبير المُدرَك للشعور بالعالم ، ولذلك يجب ان ينفذ بوضوح الى كامل سماء حضارتنا « المتأخرة زمنياً » . فهناك رياضيات انطباعية ، والتي تتسامى بصراحة وتعتمد فوق كل الحدوديات البصرية . وهذه الرياضيات هي تحليل على الشكل الذي تطورت وفقه عقب نيوتن ولينتز ، واليها تنتمي صور اجسام الرقم الرؤيوية والمجاميع والمهندسة المتعددة الابعاد . وهناك ايضاً فيزياء انطباعية والتي ترى بدلاً من الاجسام مناهج نقاط كتلة اي وحدات هي ، كما هو غني عن البيان ، ليست أكثر من علاقات ثابتة بين مُسببات قابلة للتحويل والتبدل . وهناك علم اخلاق انطباعي وتراجيدي ومنطق انطباعيان وحتى (في الزندقة) مسيحية انطباعية .

ان الفنان أمصوراً كان او موسيقياً ، فان فنه يتوقف على ابداع صورة لا ينضب لمحتواها معين ، ابداع عالم اصغر يناسب عيني الفرد الفارسي واذنيه

وذلك بواسطة لمسات او بقع او انغام قليلة ، اي ان يقيد لا نهائية الفراغ بتعبئة تتألف من اشارات وعلامات لا جسمية عابرة لشيء موضوعي ما، الذي يرغم مثلاً الواقعة على ان تصبح ظاهرة (Phenomenal) . ان جرأة هذين الفنانين المتجلبية في تحريك اللامتحرك هي جرأة لا مثيل لها . فابتداء من المجازات تيتسيان المتأخرة زمناً «فكورو» Corot و «منزل» اخذت المادة ترتعش وتسيل كأنها السائل تحت الضغط الغامض للسمات الفرشاة والالوان والاضواء المتكسرة وملاحقة الموضوع ذاته جعلت الموسيقى الباروكية موسيقى موضوع بدلاً من موسيقى نغمية ، وبدأت تحدد الموضوع وتروده بكل سحر هرموني مناسب ، وبكل وسيلة من اللون الادائي والابقاع والتيمو، وطورت صورة النغم من قطعة يوم تيتسيان المقلدة الى نسيج اللايت موتيف (Leitmotiv) فاغتر ، واستولت على كامل العالم الجديد للشعور والخبرة . وعندما كانت الموسيقى الالمانية تتكبد السماء ، اخذ هذا الفن ينفذ الى الشعر الغنائي (واعني الشعر الغنائي الالمانى ، فهذا الامر مستحيل في الشعر الغنائي الفرنسي) ودفعت الى الاوج بسلاسل كاملة من روائع إبداع صغيرة ، ابتداء بفاروست القديم (Urfaust) لغوته وحتى آخر قصائد هيلرلن (وهذه قصائد هي مقاطع تتألف من سطور قليلة لم يسبق لأحد ان لاحظها من قبل ناهيك بانها لم تجمع حتى الآن ، مع كونها تشتمل مع هذا على عوالم كاملة من الشعور والخبرة) . والموسيقى، الى حد ما، تكرر وتردد دائماً المجازات كوبرنيكوس وكولومبوس ولا تمتلك اية حضارة زينة لها مثل هذا الاثر الانطباعي بالنسبة الى الوسائل التي تستخدمها . فكل نقطة او لمسة من لون ، وكل نغم يكاد ألا يسمع ، يحرر بعضاً من سحر مذهل ويقضي بصورة دائمة الخيال بعناصر جديدة طازجة من مخزون الحيوية المبدعة للفراغ. فنحن نصادف لدى ماساشيو (Masaccio) وبيرو ديلا فرانشسكا اجساماً واقعية قد استحمت في الهواء وشم ليوئاردو، أول من يكتشف انتقالات الضوء والعتمة الجوية، والخافات الرفيعة الناعمة والرسوم

الايمازية التي تقوص في العمق ، وممالك الضوء والظل التي تشتمل على الشخصيات التي لا يمكن التفريق بينها. و أخيراً فإن المواد بين يدي رمبراندت تذوب الى مجرد انطباعات ملونة ، وتفقد الاشكال بشرتها المينة فتصبح مجموعات من المسات والبقع التي تتحدث لأنها عناصر ايقاع عمقي شجي. ولما كانت المسافة تعالج على هذه الشاكلة ، لذلك أمست تمثل المستقبل ، لان ما تستولي عليه الانطباعية وتمسك به بواسطة الغرضيات ، هو لحظة فريدة في نوعها ولا يتكرر ابداً حدوثها ، وهو ليس بمنظر طبيعي في كينونته ، بل انما هو لحظة عابرة من تاريخ هذا المنظر الطبيعي . وتاماً كما هو الحال في الصورة الشخصية التي رسمها رمبراندت ، فانا نشاهد في مثل هذه الصورة ان ما يُعبر عنه ليس هو تضرس الرأس ، بل إنما هو الحيا الثاني الذي يُعترف به . إنه نظرة المنظر ونفسه ، وكما أن لمسات فرشاة رمبراندت لا تستأسر العين بل النظرة ، ولا الجبين بل الخبرة ، ولا الشفتين بل الشهوانية ، كذلك تماماً فإن الصورة الانطباعية بصورة عامة لا تعرض على المشاهد طبيعة صدر الصورة ، بل انما تعرض الحيا الثاني ، نظرة المنظر الطبيعي الكاثوليكي البطولي لكلود لورين : او المنظر الريفي في فصله « لكورو » ، او شواطئ البحر والانهار والقرى لكيبوب (Guyp) وفان غوين (Van Goyen) فانا نجد دائماً في هذه صورة شخصية وفق المفهوم السياحي ، ونجد شيئاً ما فريد في حدوثه لم يترقب ، وقد جيء به الى النور لأول وآخر مرة ، وفي هذا الحب خلق المنظر الطبيعي وسياقه (وهو النازع ذاته الذي لم يكن يقدر الفن الكلاسيكي على التفكير به ولذلك فهو محرم دائماً عليه) يوسع فن التصوير الشخصي العالم بوصفه جزءاً من « الأنا » او بوصفه عالم الذات الذي يصور فيه المصور نفسه ويرى المشاهد فيه ذاته . وذلك لان توسع الطبيعة وصوريتها مسافة يعكس مصيراً . ففي هذا الفن ، فن المناظر الطبيعية التراجيدية الشيطانية الضاحكة الباكية يوجد شيء ما لا يعرفه إنسان حضارة أخرى من بعيد أو قريب ، ولا يمتلك حتى عضواً ليحس به أو يراه . ان أي انسان يتحدث

في حضرة عالم الشكل هذا عن التصوير الهليني التخييلي، يجب ان يكون بالضرورة عاجزاً عن التمييز بين ترين من أعلى مرتبة وبين تقليد لا نفس فيه، وهو بمثابة تقليد القرد لكائن أمامه . ولو أن ليسبوس (كما نخبرنا بلييني Pliny بأنه قد قال) : إنه عرض الناس كما بدوا له ، فإن طموحه يكون عندئذ هو طموح الطفل ، طموح الرجل العادي والقفطي ، لا طموح الفنان . فالأسلوب العظيم ، والمفزي والضرورة العميقة ، جميعها لا وجود لها لديه ، وحتى سكان الكهف كانوا في العصر الحجري يصورون كما يصور ليسبوس ، ومع ان صور المناظر الطبيعية ليوميائي و « الاوديسا » قد صورت في زمن متأخر ، إلا انها تحتوي على رمز . ففي كل صورة من تلك الصور نشاهد مجموعة من الاجسام مترجمة الى صخور واشجار وحتى بحر ، وذلك بوصفها جسداً بين الاجسام ا وليس في هذه الصور عمق ، بل انما هي مجرد تراكب اشكال . (Superposition) ومن البدهي ان يكون بين المواد المروضة في تلك الصور مادة أو أكثر قد اُبتعد بها عن غيرها (وهي بالاحرى أقل قرباً) لكن هذا الامر يمثل فقط عبودية تقنية ليس بينها وبين المسافات السماوية المثيرة للفن الفافوسي أبعد شبه .

- ٨ -

قلت فيما تقدم إن التصوير الزيتي ذوى في نهاية القرن السابع عشر وذلك عندما اختطف الموت اساتذة هذا الفن العظيم الواحد بعد الآخر . ولهذا السبب فن البدهي أن يطرح السؤال التالي :

« هل المذهب الانطباعي (بمفهومه الشائع الصيت) هو مخلوق من مخلوقات القرن التاسع عشر ؟ وهل امتد العمر بالتصوير الزيتي ، قرنين أكثر ؟ وهل لا يزال له وجود ؟ لكن يجب ألا نتحدث بالمظاهر . فلم يكن هناك فقط فراغ ميت يفصل بين ديلاكروا أو كوندتبل ، (وذلك لأنه عندما تفكر بالفن

الحي ذي الرمزية الرفيعة الذي كان فن رمبراندت ، فان الفنانين المجردين في الزخرفة ، فناني القرن الثامن عشر لا يُحسب لهم حساب او يقام لهم شأن) بل انما الامر ايضاً هو اكثر من هذا فان ما بدأ بديلاكروا وكوستبل بالرغم من كل الاستمرار التقني هو شيء ما يختلف تماماً عن ذلك الذي انتهى رمبراندت ، فالحدث الجديد الذي وقع في ميدان التصوير الزيتي في القرن التاسع عشر (مثلاً ما وراء حدود عام ١٨٠٠ وفي المدينة) والذي نجح في ايقاظ بعض الأوهام في فن حضاري عظيم ، قد اختار بنفسه كلمة الهواء الطلق (Plein-air) ليعين ميزاتِه الخاصة . وهذا التمييز بالذات يكفي ليظهر لنا مغزى الظاهرة العابرة التي تمثل هذا الفن . فهو يدل على الرفض الذهني الواعي المقصود لذلك الشيء الذي ابتدعت له فطنة مفاجئة اسم « الصبح البني » والذي كما نعلم اعتبره الاساتذة العظام اللون الحقيقي الميتافيزيقي الأوحده ، فعلى هذا اللون شيدت حضارة التصوير للدارس ، وخاصة المدرسة الهولندية التي ذابت في فن الروكوكو ، ومن المستحيل ان تعوض . فاللون البني ، رمز اللانهاية الفراغية والذي أبدع بالنسبة الى الجلس البشري الفأوسقي شيئاً ما روحياً وخلقه من مجرد صورة ، أصبح يُعتبر فجأة الآن إساءة للطبيعة . فما الذي حدث واستجد ؟ أليس السبب الكامن وراء هذا الاعتبار هو بكل بساطة ان النفس الذي كان هذا اللون السماوي في نظرها شيئاً ما دينياً ودلالة على الحنين والتوق ، والمعنى الكامل « للطبيعة الحية » قد تلاشت واختفت ؟ لقد قامت مادية المدينة العالمية العظمى وأخذت تتفخ في الرماد فانبعث منه هذا البصيص القريب القصير الأجل ، بصيص قصير لم يمتد به العمر أكثر من جيلين ، لانه انطفأ ثانية في جيل مانيت . (Manet) لقد سبق لي ان وصفت (كما يذكر القارىء) اللون الاخضر النليل لفرينفالد « وكلود » « وجيورجوني » ، إنه اللون الكاثوليكي للفراغ ، ووصفت اللون المسامي لرمبراندت بأنه لون شعور البروتستانت بالعالم . ومن جهة اخرى فان الهواء

الطلق ومقاس لونه الجديد يمثلان الزندقة والكفر . فمن اجواء بيتهوفن وامتدادات « كنت » الكوكبية هبطت الانطباعية ثانية على قشرة الارض . ففراغ هذه الانطباعية 'مدرّك' معروف وغير 'مختبر' ، وهو وليد البصر لا وليد التأمل ، وما فيه فهو « كَوْنَة » (Tunedness) وليس مصيراً ، المحسوس به (يعني الحس هنا الشعور - المترجم) عالم الريف الذي يقدمه لنا كوربيت (Courbet) و«مانيت» في صورهما للمناظر الطبيعية. ان نبوءة روسو للأساوية (العودة الى الطبيعة) تحقق ذاتها في هذا الفن المتحسّج ، والشامخ ايضاً ، والعائد الى الطبيعة يوماً بعد يوم. ان الفنان الحديث هو عامل (شفيل) وليس مبدعاً . فهو يضع اللون طيف غير متكسرة جنباً الى جنب ، فالخطوط الرقيق المغامر وتراقص لمسات الريشة ، تتخلى عن مكائنها للعاديات الفجة الركيكة السخيفة من مزج وتلطّخ للنقاط والمربعات وكتل غير عضوية وعريضة . وتبدو فرشاة للتكليس والمسطرين بين ادوات المصور . ويُدخل تبطين القلع الزيتي في حيز للتنفيذ في بعض الاماكن ويترك في غيرها عارياً . والحق انه لفن غير مأمون الجانب ، فهو شديد التدقيق بارد وعليل ، وهو فن اعصاب بولغ في ارهاقها ، لكنه علمي حتى اقضى درجات العلم ، وحيوي في كل شيء يرتبط بغزو العقبات التقنية واجتياحها. شديد في منهاجه ومؤكّد له . وهو كجوجل ساتير (Satyr) في عصر التصوير الزيتي العظيم الذي يمتد من ليوناردو الى رمبراندت ، وهو لا يستطيع ان يجد غير باريس بودليز موطناً له . ان المناظر الطبيعية المفضضة بالوانها الخضراء الرمادية والبنية والتي رسمها «كورو» لا تزال تحمل بالاسادة القدماء ، لكن «كورو» و«مانيت» يحتاجان الفراغ الجسائي ، الفراغ «الواقعي» . فالملكشف المتأمل والمائل في شخص ليوناردو يفسح الطريق الى المصور التجريبي . وكورو للطفل الخالد، الفرنسي لا الباريسي ، يحدد مناظره الطبيعية المتسامية في اي وكل مكان . وكوربي ومانيت وسيزان «Cézanne» يصورون مرة بعد اخرى يجد وعناء وبلا نفس غابة «فونتنيبلو» وضفة نهر السين في «ارجنتويل» «Argenteuil» او ذاك

الوادي العجيب بالقرب من ارليس . (Arles) ان المناظر الطبيعية الجبارة لرامبرندت تقع بصورة رئيسية في الكون، اما تلك التي رسمها «ماندت» فانما تقع بالقرب من محطة للسكة الحديدية . ويحصل مصورو الهواء الطلق ، وهم من سكان المدن العالمية العظمى الاصلاء على عينات من موسيقى الفراغ وذلك من اقل منابع اسبانيا وهولاندا اضطراباً (من فيلاسكينز ، غويا وهوجين وفرانس هالس) وذلك كي يشرحوها ثانية (بمساعدة مصوري المناظر الطبيعية من الانكليز وفيما بعد من اليابانيين ذوي الحواجب العالية) بمصطلحات تجريدية وعلمية . وهذه هي العلوم الطبيعية تقابلها خبرة الطبيعة ، والرأس يقابله القلب ، والمعرفة في تباينها والايمان . اما في المانيا فلقد كانت الحال على غير ما ذكرت آنفاً . فبينما كانت القضية في فرنسا هي مسألة انتهاء عهود مدارس عظمى، كانت المانيا تسمى لتلحق بالركب. وذلك لانه في الاسلوب التصويري كما مورس ابتداء من رتمان Rottmann وفاسمان وك. د. فريدريك ورونجيه حتى ماربي ولايبيل ، كان التطور المستمر هو قاعدة كل قاعدة التقنية ، اذ ان حتى اسلوباً جديداً يتطلب تقليداً مطلقاً وراه . وهنا يكن ضعف وقوة آخر المصورين الالمان . فبينما كان المصورون الفرنسيون يمتلكون تقليداً خاصاً بهم وذلك ابتداء من العهد الباروكي المبكر حتى تشاردين وكورو، وبينما كانت هناك علاقة حية بين كلود لورين وكورو ، روبنز وديلاكروا ، كان جميع المصورين الالمان العظام في القرن الثامن عشر من الموسيقيين . وقد تحولت ثانية هذه الموسيقى عقب وفاة بيتهوفن، دون ان يطرأ أي تبديل على الجوهر الباطني الى التصوير الزيتي. (وهذه هي احدى تشكيلات الحركة الرومانتيكية الالمانية) . وقد وجدت الموسيقى في التصوير اطول ايام ربيعها وحملت فيه باكرم ثمارها وذلك لان الصور الشخصية والمناظر الطبيعية التي رسمها هؤلاء الرجال هي صور مخضبة بموسيقى سرية تواقفة ، وقد خلف ايشندورف وموريكي نفحة من نفحاتها حتى في صدر روما وبوكلين .

ولكن الاستاذ الاجنبي يطالب بان يزود المرء بما ينقصه في تقليده الوطني،

ولهذا فان هؤلاء المصورين قد قصدوا جميعاً باريس حيث درسوا وقلدوا الاساتذة القدماء ، اساتذة عام ١٦٧٠ . وهذا ايضاً ما فعله « مانيت » ودائرتة . ولكن كان هناك هذا الفرق التالي : قبيئاً كان الفرنسيون يحذون في هذه الدراسات تذكرات فقط من شيء ما كان في فئهم لمدة قرون عديدة ، كانت انطباعات الالمان عنها طازجة وجد مختلفة عن انطباعات اولئك . وقد نشأ عن هذا الواقع ان فنون الشكل الالمانية (ما عدا الموسيقى) كانت في القرن التاسع عشر ظاهرة قد انتهى فصلها وولى زمنها ، ظاهرة متسعة عجول قلقة مرتبكة حائرة في كل من هدفها ووسائلها ، فلم يكن هناك من وقت يمكن تمديده ، فالالمان يريدون ان يلحقوا بالركب ، فالستوى الذي استغرق الموسيقى الالمانية او التصوير الفرنسي قروناً كي يطفه ، كان على التصوير الالمانى ان يبلغه خلال جيلين . فالفن المتحرج كان يطالب بأخر مظاهره ، وعلى هذا المظهر ان يبلغ بسبق « دوارى يقطع كل الماضي . ومن هنا ينشأ عدم ثبات الطابع الفاضلية الراقية ، كطابع ماري وبوكلين ، على كل شيء يتعلق بالشكل ، وهو عدم ثبات يستحيل وجوده في الموسيقى الالمانية ، نظراً لما لهذه الموسيقى من تقاليد راسخة أكيدة . (وتنفكر ببروكنر) .

كان فن الانطباعيين الفرنسيين فناً بالغ الوضوح في مناجهه ، وهو لذلك شديد الفقر في نفسه كي يعرضهم الى مأساة كهذه . اما الاداب الالمانية فكانت على العكس من ذلك ، إذ انها كانت تمر بالظروف ذاتها التي يمر بها التصوير الزيتي . فابتداء من عصر « غوته » أخذ كل انجاز رئيسي على نفسه ان يجد شيئاً ما ، وارغم على ان يستنتج أمراً ما . وكما ان كلايست قد أحس في داخله بأنه هو شكسبير وستندال معاً ، وبذل عبثاً جهود الياثس في التبديل والبذل والاطراح دون ان يعرف كلاً او مللاً ، كي يصهر قرنين من فن سيكولوجي في وحدة ، وكما ان هيبيل حاول ان يعصر كل معضلات حملت روسمرشولم Rosmersholm ، في نموذج دراماتيكي واحد ، كذلك ايضاً

سمى « مادل » ولايبل وماري كي يرغبوا للتأرجح القديمة والجديدة
(رمبراندات ، كلود ، فان غوين وفاتو ، ديلاكروا كوربيت ، ومانيت)
على ان تصحب ذات شكل واحد .

فبينما ان دواخل (Interiors) « منزل » المبكرة قليلا ، قد توقعت كل
اكتشافات مانيت ، ودائرتة ، كما وان لايبيل لم يكن نجاحه قادراً فيما حاوله
كوربيت وفشل فيه ، إلا أن صور هؤلاء تجدد ألوان الاساندة القدماء الميتافيزيقية
من بنية وخضراء ، وتعتبر بافصح لسان عن خبرة باطنية . « فنزل » قد اختبروا ينقظ
ثانية شيئاً ما من الروكوكو البروسي وماري من روبنز ، ولايبل في
صورته « السيدة جيدون » شيئاً من التصوير الشخصي لرمبراندت . زد على ذلك أنه
كان هناك فن ثان يسير جنباً الى جنب وبني « الاستوديو » للقرن السابع عشر
واعني هذا الفن ، الفن الماتمت في فاستية الحفر على المعدن . وكان رمبراندت في
هذا الفن ، كما هو في الفن الآخر ، اعظم استاذ في كل عصر وجيل ، وفي
هذا الفن ، كما في الفن الآخر يوجد شيء ما يروستنتي الذي يصنفه في مرتبة
تختلف تماماً عن مرتبة المصورين الكاثوليكين من اهل الجنوب ، الذين كانوا
يستخدمون اللون الأخضر المزروق في اجوائهم واقمشتهم المزر كشة . أما
« لايبيل » آخر فنان استخدم اللون للبني ، فانه كان آخر عظيم في الحفر على
المعدن ، وأطباقه تمتلك لا نهائية « رمبراندية » تحتوي وتكشف عن امرار
لا نهاية لها . وقد تجلى أخيراً في شخص « مانيت » كل القصد الجبار للاسلوب
الباروكي العظيم ، ولكن مع أن جيريكو (Géricault) ودومير (Daumier)
لم تفتحها الفرصة ليستأسرا بهذا الفن داخل شكل ايمائي ، إلا أن « مانيت »
(لاقتناره الى تلك القوة وحدها التي كان يمكن أن تزوده بها التقاليد) عجز
عن إراحامه على دخول عالم واقعه المصور .

- ٩ -

مات آخر الفنون الفاستية مع « تريستان » فهذا الانجاز هو حجر الزاوية

العلاق الموسيقى الغربية . ولم ينجز التصوير شيئاً كهذا كخاتمة له ، بل انما الامر على العكس من ذلك تماماً ، فان اثر «منزل» ومانيت ، ولايل ، بما هؤلاء من ضوء طليق وتجديد حياة اساليب الاساتذة العظام ، هو اثر ضعيف . «وبعاصر» هذه المرحلة ، بما لكلمة المعاصرة من مفهوم لدينا ، خاتمة الفن الاولوني التي نبذت في نحت «بيرغامين» . «بيرغاموم : تقابل بيرويت «Bayreuth» فالهيكل الشهير نفسه ، هو والحق قد بني في فترة متأخرة عن تلك ، ولربما ليس هو ام انجازات تلك الحقبة ، يعاصر تريستان ، وعلينا هنا أن ندعي بان قرنا (٢٢٠-٢٣٠) من التطور قد فقد في صحارى النسيان . وبالرغم من جميع الاتهامات التي وجهها نيلشه الى فاغتر وبيرويت ، والى «الخاتم» ، وبيرسفال ، كالانحطاط والمسرحية وما شابهها ، الا انه كان بالمستطاع ان توجه الاتهامات ذاتها وبالكلمات ذاتها الى نحت بيرغامين . وقد وصلت الينا قطعة رائعة من هذا النحت (وهي «خاتم» ثين) من الافريز الجفانتوماشيا (Gigantomachia Frieze) للهيكل العظيم . فهنا نشهد نفس الملاحظة المسرحية ، ونفس استخدام التوازن المقتبسة من الميتالوجي الفائرة المتبيرة كـ « Points d'appui » ونفس قصف الاعصاب الذي لا يرحم ، وايضاً ، (بالرغم من أنه ليس بالامكان إخفاء الافتقار الى القوة الباطنية) نفس القوة الواعية لذاتها وعياً كاملاً ، والعظمة السامقة ، وينتمي أكيداً الى هذا الفن « لور فارنيس » والنموذج الاقدم لمجموعة « لا أكون Laocoont » .

ان عارض الانحطاط في القوة المبدعة ، هو الحقيقة القائلة بان انتاج شيء كامل وثام ، يحمل الفئات يتطلب التحرر من الشكل والتناسب ، ومما تبدى ظاهرة تذوق كل ما هو عملاق أمراً شديداً للوضوح ، بالرغم من أن هذه الظاهرة ليست باعمق المعاني مفزى . فالجسم هنا ليس كما هو في الاسلوين من غوطي وأهرامي ، أي انه التمييز عن عظمة باطنية ، بل انما هو تصنع لها نظراً لفياسها . فالاختيال في ابعاد حسنة الظاهر غرارة هو أمر مألوف في كل مدنية وليدة ، ونحن نجد في هيكل زفس في بيرغاموم وفي

«Helios of Chares» المدعو «بعملاق رودس» ، وفي الهندسة المعمارية للعصر الروماني الامبراطوري ، وفي انجازات الامبراطورية الجديدة في مصر ، وفي ناطحات السحاب الاميركية في عصرنا هذا ، ولكن بما هو ذو مغزى أعمق ودلالة أبعد ، هو الاستبداد والتطرف والافراط ، التي تدوس وتقتوض تقاليد القرون . ففي بيروت وبيروغاموم ، كان يحيد الناس القاعدة الشخصية الاسمي ورياضيات الشكل المطلقة والمصير الملازم للغة فن عظيم نضجت بهدوء ، أموراً لا تطاق ولا يمكن التسامح بها ، وتوازي الطريق الممتدة من بوليكليتوس الى ليسبوس ، ومن ليسبوس الى نحائي مجموعة غولز (Gauls) ، الطريق الممتدة من باخ عبر بيهوفن الى فاغنر . ولقد كان الفنانون المبكرون يشعرون بانهم أساتذة ، أما من جاء بعدهم فكانوا يحسون بانهم عبيد الشكل العظيم . فيينا كان حتى براكتيليس و « هايدن » قادرين على التحدث بطلاقة داخل حدود اشد اللقوانين صرامة ، كان لا يستطيع ليسبوس وبيتهوفن الا ان يجهدا حيل صوتيهما كي يتمكنوا من التعبير عنه . فعلامه كل فن حي ، والتناغم النقي بين «أريد» و «يحب» و «أستطيع» ، والهدف الغني عن البيان ، والتنفيذ المغوي ، ووحدة الفن والحضارة ، كل هذه الأمور اصبحت جميعاً في خبر كان . ففي كورو وتيبولو وموزارت وكياروزا لا يزال يوجد نوع من نبوغ حقيقي في لغة الام ، ولكنه بعد هؤلاء تبدأ عملية تشويه هذه اللغة غير انه لا يحس بها اي واحد من الناس وذلك لانه لا يستطيع اي من الناس ان يتحدث بها بطلاقة . ففي سالف الايام كانت الحرية تنطبق على الضرورة ، اما الآن فان ما يفهم فعلاً بالحرية هو اللانضباطية . وكان «الفشل» في عصر ممبراندت ، او «الاخفاق» في عهد «باخ» الذين نعرف بها في عصرنا وثيق معرفة ، من الامور التي لا يقبلها العقل . فمصير الشكل يكن في عنصر او مدرسة ، ولا يوجد ابدأ في التوازع الشخصية للفرد ، فتحت تأثير سحر تقاليد عظيمة يصبح بإمكان الصغار من الفنانين تحقيق انجاز كامل ، وذلك لان الفن الحي يقود الفنان الصغير ليعرفه

يراجبه ، والواجب ليعرفه به . اما اليوم فان هؤلاء الفنانين لا يستطيعون ان ينجزوا ما يتعمدون انجازها ، لان العمليات الذهنية هي بديل هزيل للفرصة المدربة التي ماتت وخبت فارها . وجيع فناني هذه الحقبة قد اختبروا هذا الواقع . «فباربي» لم يكن يستطيع انجاز اي من مخططاته العظيمة . ولايل لم يقدر ان يقنع نفسه بأنه قد انجز صورة الاخيرة ، لذلك كان يعمل فيها مرة بعد اخرى حتى بلغ بها حداً امست معه باردة صارمة . ولقد تخلى سيزان ورنوار عن بعض الانجازات من ارفع طراز دون ان ينجزها ، وذلك لأنها مهما كدحا وجاهدا فانها لا يستطيعان ان يقوموا بالمزيد من الانجاز . ولقد خارت قوى «مانيت» عقب ان صور ثلاثين صورة ، وصورته المعروفة باسم « اطلاق النار علي الامبراطور مكسيميليان» هي بالرغم من العناية الشديدة المتجلية في كل جزء من الصورة ، وبالرغم من الدراسات التي اعد لها ، لم تحقق بالكاد ما حققته صورة «غويا» « اطلاق النار في الثالث من ايار » التي صورها دون ما عناء او جهد والتي هي النموذج الاصلي لتلك . لقد كان بإمكان باخ وهايدين وموزارت والالاف من الموسيقيين المغمورين في القرن الثامن عشر ، ان يخرجوا اكمل الانجازات عملاً وبسرعة فائقة يبدو معها الانجاز كأنه عمل روتيني ، لكن فاغتر كان راسخ القناعة بأنه لا يستطيع ان يبلغ النرى الا اذا ركز كل حيويته على اعتصار آخر قطرة من افضل لحظات التجلي واكرمها .

هناك قريبي عميقة بين فاغتر ومانيت ، وهذه القريبي ليست واضحة لكل انسان ، لكن بولدبر يدهاته التي لا تخطيء استطاع ان يكشفها فوراً ، وذلك لان الانطباعيين ، وهم نهاية واكتمال فن ، كفوا بمثابة قوسل الى عالم في فراغ خال من لمسات اللون وبقعه ، وهذا هو تماماً ما حققه فاغتر بواسطة فواصله (Bars) الموسيقية للثلاث ، التي فاضت بالوان منتصف الليل الكوكبي والقيوم المنسابة ، والحريف والفجر يتنفس عن خوف وحزن ، ولحاث مفاجئة لمسافات يغمرها ضياء الشمس ، والرعب من العالم ، والهلاك المتوعد المهيد ،

والياس ومجوده الوحشي ، والامل اليائس ، كل هذه الانطباعات التي لم يفكر احد من المؤلفين الموسيقيين بإمكانية تصويرها قبل فاغنر ، استطاع هذا ان يصورها بامتياز وروعة كاملين وببضعة انغام في الموتيف . وهنا يبلغ التباين بين الموسيقى الغربية والتشكيل الاغريقي اقصى حدوده . فكل شيء هنا يذوب في لا نهائية غير جسمية ، ولم يعد حتى النغم المسطري يصارع ليتقي نفسه من جبهة اللحن الفامضة ، التي تتحدى بتعويها الغريب فراغاً خيالياً . فالموتيف يخرج منبعثاً من مهاو مظلمة مرعبة ، ويفمره للحظة يريق شمس وضاءة قاسية ، وفجأة يقترب منا الى درجة نكشف عنده ونذعر . فهو «اي الموتيف» يضحك ويتملق ويهدد ، ثم سرعان ما يختفي في مملكة الاوتار ، ليعود الينا ثانية منبعثاً من مسافات لا نهاية لها ، وهو قد حور ولفظ لتلطيفاً واهناً ، فيترامى الينا من صوت مزمار منفرد ليسكب نباطات قرنية طازجة من الالوان الروحية . ومهما كان هذا ، فهو لا شك ليس بموسيقى او تصوير زيتي وفقى ما لذين من معنى مرتبط الى الانحسار السابق حسب الاسلوب الصارم . ولقد مثل روسيني مرة : ما رأيك في موسيقى «الهوغونوت» ؟ فأجاب : «موسيقى ؟! لم اسمع باي شيء يشابهها» .

ولا شك ان مثل هذا الحكم قد صدر مراراً في الينا على التصوير الجديد للمدارس الاسبوية والسيكيونية (Sicyonian) ، كما وان آراء لن تختلف كثيراً عن هذه كانت يجب ان تكون شائعة في طيبة المصرية ، وذلك فيما يتعلق بفن كنوسوس (Chossus) وتل العمار (Tell-el-Amarna) . ان كل ما يقوله نيتشه في فاغنر ينطبق ايضاً على ما ثبت . ففنها ، الذي يستهدف في ظاهره العودة الى الابتدائي ، الى الطبيعي ، مع تباين هذين والتصوير التأملية والموسيقى التجريدية ، يدل حقيقة على الانعاز للبربرية المدنية العالمية الكبرى ، وعلى الفساد والتحلل والمفونة الناشئة عن مزج

الرحشية بالثقافة . ويوصف هذا المزيج خطوة ، فانه بالضرورة الخطوة الأخيرة . فهو فن اصطناعي ليس امامه اي مستقبل عضوي ، وهو علامة النهاية وطابع الخاتمة .

ولكن الاستنتاج المرير يمكن في ان هذا الفن قد انقضى وانصرم وليس بالامكان ان يموض وحاله في هذه كحال جميع فنون الشكل في الغرب . فأزمة القرن التاسع عشر هي نزاع الموت ، فالفن الفارسي كالفن الايوليوني والمصري يموت من الشيخوخة بعد ان حقق امكاناته الباطنية واكمل رسالته داخل مجرى حضارته .

اما ما يمارس من فن اليوم ، أكان موسيقى ألفت بعد وفاة فاغنز ، او تصويراً جاء في اعقاب سيزان « ولايل » و « منزل » ، فانما هو انحلال ووهن وبهتان . وليتطلع المرء مفتشاً بناظره عما يشاء وحيثما يرغب ويختار ، فهل يستطيع مثل هذا المرء ان يجد الشخصيات العظيمة التي بمقدورها ان تبرر الزعم القائل بانه لا يزال هناك فن ذو ضرورة معينة عتومة ؟ وليوجه الانسان ناظره حيثما يريد ، فهل يستطيع ان يجد الواجب المريح للغي عن البيان الذي لا يزال يترقب فنناً كهذا لانجازه ؟ اتنا ندخل جميع الممارض ونشاهد جميع معروضاتها ، ونستمع الى « الكونسرات » وننفجر على كل التمثيلات والاوربات ، فلا نجد الا الاسكافي المجيد واللقي الصغاب واضراهما من الذين يبتهجون اذ يتبجون شيئاً ما للموق ، شيئاً ما يتنوقه الجمهور الذي لم تعد للفن والموسيقى والدراما منذ زمن طويل اية ضرورة روحية . فعلى اي مستوى من كرامة باطنية وظاهرية يقف اليوم ذاك الذي ندعوه فناً واولئك الذين نطلق عليهم اللقب فنانين ؟! اتنا نجد في اجتماع يعقده حملة اسهم اية شركة محدودة ، او هيئة تقنية لاي مشروع هندسي من الطراز الاول ، قدراً من الذكاء والنوق والخلق والابراعة ، اكبر بكثير مما للموسيقى

والتصوير بكاملها والمعاصرين في أوروبا من صفات كهذه . لقد كانت توجد دائماً بالنسبة الى واحد من الفنانين العظام ، مئة من الفضلات الذين يمارسون الفن ، ولكن طالما كانت هناك من طاقة لتقاليد عظيمة (ولذلك فن عظيم) يمكن ان تطيق وتحتمل ، كان حتى هؤلاء من فضلات الفنانين ينجزون شيئاً ما ذا قيمة . ونحن نستطيع ان نمذر هؤلاء المئة ونبرر وجودهم ، وذلك لأنهم يشكلون في مجموع التقاليد موطيء قدم للفرد الفنان العظيم . ولكن ما لدينا اليوم فهم هذه الفضلات ، وعشرة آلاف منهم يشتغلون في الفن « من اجل اللقمة » (كان هذا الواقع يقدم مبرراً !) . ونحن واقفون من امر واحد ثقة راسخة وهو انه باستطاعتنا ان نغلق ابواب كل مدرسة فن دون ان يتأثر الفن بعملنا هذا من بعيد او قريب . ونحن نستطيع ان نتعلم كل شيء نرغب فيه عن صخب الفن وضجيجه الذين لقمتهلها المدينة العالمية الكبرى كي تتسنى ان فيها قد توفي ومات منذ ايام الاسكندرية لعام ٢٠٠ . فنحن نجد في الاسكندرية يومذاك ما نجده اليوم في مدننا العالمية من جري وراء اوهام تقدم فني ، وخاصة شخصية « والاسلوب جديد » « وامكانات لم تُطرق » ، وغرورة نظرية ، وفنانين مكابرين معاصرين ، وراقعي اقبال بمقابضهم الحديدية ، « والرجل الاديب » الذي حل محل الشاعر ، ونكات الانطباعية التي لا تعرف الحجل والتي نظمتهما تجارة الفن بوصفها « مظهرأ من مظاهر تاريخ الفن » ، اقول نجد كل هذه الاشياء والامور والاشخاص يفكرون ويشعرون ويشكلون فناً صناعياً . ولقد كان للاسكندرية . ايضاً فنانها من كتاب مسرحيات المعضلة ، وصناديق البريد ، الذين كانت تفضلهم على سوفوكليس ، وكان لهم مصورون اشاعوا لوازع جديدة تمكنوا بواسطتها ان يخدعوا جمهورهم بنجاح فما هو الذي نمتلكه اليوم كفن ؟ انها موسيقى مزورة كاذبة مليئة بصخب مصطنع تأجم عن حشد من الآلات الموسيقية ، وتصوير مزيف مليء بالآثار

النخبة المجنونة التي تخلفها « حيل ورق اللعب » والذي يلقق كل عشر سنوات او ما يقاربها « اسلوباً » جديداً من ثروة الشكل المتراكمة منذ آلاف السنين، وهذا « الاسلوب » هو في واقعه ليس بأسلوب ابداً ، لان كل فرد يفعل كما يشاء ويجوز ، انه تشكيل كاذب يسرق من الاثوريين والمصريين والمكسيكيين على حد سواء . ومع ذلك ، فان هذا وهذا فقط ، ذوق « رجل العالم » الذي يمكن القبول به كتمييز وعلامة للعصر ، اما كل شيء غير هذا ، كل شيء « يتمسك » بالمثل العليا القديمة ، فانما هو مخصص لاستهلاك الريف .

أما التزيين العظيم الذي عرفه الماضي ، فلقد أصبح لفنة ميتة كالسليسيكريتية أو اللغة اللاتينية الكنسية . وبدلاً من ان يكرموا رمزيتها ويطيعوها تراثهم يضمون مبادئها وتركاتها من الاشكال الكاملة كيفما تيسر في البوقنة ويعيدون سبكها في اشكال غير عضوية . ان كل حيل حديث يعتبر التبدل تطوراً ، ويحل انعاش وصهر الاساليب القديمة محل الصيرورة الحقيقية ، فلقد كان للاسكندرية أيضاً مثاؤها الهزليون ما قبل عهد رفائيل ، وكان هؤلاء أو انهم ومقاعدهم وصورهم ونظرياتهم ، وكان لها رمزيوها ودهريوها وانطباعيوها . وكان الزي المألوف في روما صينياً اغريقياً اسبانياً واثناً اغريقياً مصرياً ، وفارة (عقب براكستليس) اتيكياً جديداً . ويبدو التضريس في عهد الاميرة التاسعة عشرة ، (وهي تمثل العصر الحديث في الحضارة المصرية) هذا التضريس الذي يغطي الجدران والتأثيل والاعمدة الجبارة المدومة المعنى واللاعضوية ، محض فن جاد هازل للمملكة القديمة ، فمعبد حوروس البطلمي (نسبة الى بطلموس) في ادفو هو معبد لا مثيل له في اصطفايته الفارغة البهاء ، لكن طالما لا تزال نحن فقط في مطلع تطورها الخاص في هذا السبيل فان ذاك المعبد هو معبد حسن المتظر زاه ومؤكد ، كما هو الآن طراز

شوارعنا وإحيائنا . وفي الوقت المناسب تدوي الرغبة في التبديل أيضاً . فرمسيس العظيم مرعان ما ادعى لنفسه ملكية مبان شيدوها خلفه ، إذ تزعم عنها اسماءهم وحفر اسمه عليها . وكان هذا الوعي للضعف والانحلال ، هو الوعي ذاته الذي دفع بقسطنطين منذ زمن طويل ، زمن يعود الى عام مبكر هو فعلاً عام ١٥٠ الى احترام نسخ القطع الاستاذية الرائعة ، ولم يبق بنسخها لان هذه القطع كانت مفهومة ومحترمة على الأقل ، بل انما قام بنسخها لانه لم يكن يوجد قناتون قادرين على انجاز أصول (Originals) . وعلينا ان لا ننسى أن هؤلاء النسخ كانوا قناتي عصرهم ، ولذلك فان انجازاتهم (التي قاموا بها وفق هذا الاسلوب او ذاك ، واستجابة لوعي البرهة) تمثل اقصى ما في قوتهم الابداعية من طاقة .

ان كل تمثال روماني شخصي ، أذكراً يمثل او انثى ، انما يشرب في وضعه وزيائه من منابع النازج الهيلينية . وهؤلاء النسخ نسخوا بصدق تقريباً ووفق اسلوب جذوع التماثيل على الأقل ، وتركوا للمهرة من المبال ان ينحتوا الرؤوس لتجيه مشابهة واصحابها . فتمثال اوغسطس المدجج بسلاحه ، هذا التمثال المشهور قد استنسخ عن تمثال الرماح (Spearman) لبوليكليتوس . (ولكي نسمي بعضاً من النذر بالمرحلة ذاتها في عالمنا الخاص نقول بان لينباخ نقل عن رمبراندت ومكارت Makart عن روبنز) . ومنذ عام ١٥٠٠ (من آميس الاول حق كليوبترا) فان الفن التمسيري (Egypticism) قد كوّم صورة شخصية فوق أخرى وذلك بالطريقة ذاتها .

ونحن نجد بدلاً من التطور الراسخ القدم الذي سار وفقه العصر العظيم للممالك الوسيطة ، الازياء التي تتبدل ارضاءً لذوق هذه الامرة او تلك . وهناك بين الاكتشافات في طورفان (Turfan) آثار من درامات هندية ، معاصرة لمولد المسيح ، وهذه الدرامات تشابه في كل وجوها الكاليداسا

(Kalidasa) . أما التصوير الصيني كما سبق لنا ان قلنا ، فانه لا يظهر تطوراً بل صعوداً وانخفاضاً في الازياء وذلك لمدة تتجاوز الالف من الاعوام ، وعدم الثبات هذا يجب ان يكون قد بدأ في عهد عائلة « الهان » . أما النتائج النهائية فانما تتمثل في التكرار للانماط الخزونة من الاشكال المحددة والتي نراها اليوم في الفن من هندي وصيني وعربي فارسي . فالصور والانسجة وبيوت الشمر والاواني والاثاث والدرامات والمؤلفات الموسيقية هي جميعاً مفسوخات (Patternwork) .

ونحن نعجز عن تعيين تاريخ داخل قرن او قرون لاي منها ، فهيك عن تعيين تاريخ العقود من السنين ، وذلك بواسطة لغتها في التزيين . وعلى هذه الحال هو آخر فصل من كل حضارة .



الفصل التاسع

صورة التفسير وشعور الحياة

- ١ -

في شكل النفس

- ١ -

إن كل فيلسوف 'مُعترف به مرغّم على الإيمان، ودون ما تمحّص وفحص جديدين،
بوجود شيء ما هو في رأيه قابل للعلاج بواسطة العقل، وذلك لأنّ كامل الوجود
الروحي للفيلسوف يعتمد على إمكانية شيء ما كهذا . لهذا السبب فإن كل منطق
أو عالم نفسي ، مهما بلغ به الشك ، فإن هناك نقطة يقف الشك عندها صامتاً ،
ويبدأ فيها الإيمان ، نقطة تفرض حتى على أشد المفكرين التحليليين وأصدقهم أن
يتوقف عن استخدام منهاجه ، وأعني هذه النقطة هي حيث يتمدد التحليل لنفسه
ويجابه بالسؤال عما إذا كانت مشكلته قابلة للحل ، وعما إذا كانت حتى موجودة
إطلاقاً . إن الفرضية القائلة : « إنه من الممكن أن نقيم بواسطة الفكر أشكال
الفكر » لم يشك فيها « كنت » مهما بدت غامضة مريبة للعقل اللائقي . زد على
ذلك أن الفرضية القائلة أيضاً :

« يوجد نفس تركيها سهل المنال علياً ، وإن ما أقرره بواسطة التشريع التقدي لأعمال الوجود الواعي في شكل من العناصر والوظائف والعقد النفسية لنا هو نفسي أنا » ، أقول إن هذه الفرضية لم يشك فيها أحد من علماء النفس حتى الآن . ومع هذا وعن هذه الفرضية بالذات يجب أن تنشأ أقوى شكوك العالم النفساني وأشدّها . فهل يمكن إطلاقاً للعلم التجريدي أن يعالج القضايا الروحية ؟ وهل ذاك الشيء الذي يحده المرء في دربه مطابق لذاك الشيء الذي يبحث عنه وينشده ؟ ولماذا كانت السيكلوجيا (ولا أعني بها معرفة البشر وخبرة الحياة بل السيكلوجيا العلمية) دائماً أضل العلوم وأتقها قيمة وأقلها جدولة بانضباطات الفلسفة ، وميداناً خاوياً إلى درجة لم تحفه معها إلا العقول العادية والمتهاجون من عاقر وعقم ؟ وليس السبب بعمد عنا لتبحث عنه . فهو والحق يمثل في سوء حظ السيكلوجيا التجريبية التي لا تملك حتى موضوعاً ، بما لهذه الكلمة من معنى ، في أية وكل تقنية علمية . أما إجماعها وحلولها فإلغا هي بمثابة معارك تحوها ضد الأشباح والطيوف . ما هي النفس ؟ فإذا كان العقل المجرّد يستطيع أن يجيبنا على سؤالنا هذا ، عندئذ يصبح العلم منذ البداية غير ضروري .

لا يستطيع أحد من الآلاف من علماء النفس هذا اليوم أن يقدم إلينا تحليلاً أو تعريفاً حقيقياً واقعياً للإرادة أو الندم أو القلق أو الغيرة أو المزاج أو القصد الفني . ولما كان ما هو منهجي هو وحده الذي يمكن تشريحه ، لذلك فن البدهي أننا نستطيع فقط أن نعرف التصورات بالتصورات . فليس هناك من مراوغات لمرض فكري ذي مراتب تصورية أو ملاحظات معقولة لترايطات بين أوضاع جسمية حسية وبين « العملية الباطنية » تلامس ما في سؤالنا هنا . إن الإرادة ليست تصوراً ، بل لنا هي اسم ، وكلمة أولية ككلمة الله ، وإشارة إلى شيء ما لنا فيه ثقة فورية لكننا لا نستطيع أن نصفه .

إننا نعالج هنا شيئاً ما لا يظاله أبدأ البحث العلمي . وليس من العبث كوت كل لغة تمرض علامات مريكة معقدة ترمز بها إلى ما هو روحي ، وبهذا تذرننا اللغة بأن ما هو روحي ليس مربع التأثير بالركب النظري (Synthesis)

أو التنظيم النهائي . فها لا يوجد أي شيء لنا لتنظيمه . فالمنهج التقديسي (مثلا :
 بالمعنى الحرفي المازلة للفاصلة) تطبق فقط على العالم كطبيعة . وإنه لأسهل علينا
 بكثير أن نقض موضوعاً ليتوهن بيمض أو بحامض كيائي ، من أن نقض النفس
 بواسطة مناهج الفكر التجريدي . فليست لمعرفة الإنسان ولمعرفة الطبيعة
 أية أهداف أو وسائل مشتركة . والإنسان البدائي يختبر النفس أولاً في الأشخاص
 الآخرين ثم في داخله بوصفها Numen^{١١} (الروح الإلهية ، أو المترسة- المترجم) ،
 وذلك كما يعرف تماماً معنى Numina من العالم الخارجي ، وهو يكون انطباعه
 في شكل اسطوري (ميثولوجي) . وكلمات الانسان البدائي الاشياء كذده
 هي رموز وأصوات لا تصف ما لا يوصف بل إنما تخبر عنه بالنسبة إليه الذي له
 أذنان ليسمع بها . (- for him who hath ears to hear) . وهذه
 الكلمات تستدعي صوراً ومشابهات (وفق مفهوم الجزء الثاني من فاست) هي
 اللغة الوحيدة للوصلة الروحية التي اكتشفها الانسان حتى هذا اليوم . فميراندت
 يستطيع أن يكشف عن شيء من نفسه لأولئك الذين يرتبطون به بصلات من
 قربي باطنية ، وذلك بواسطة صورة ذاتة (Self portrait) أو لوحة لمنظر
 طبيعي ، وبالنسبة إلى غوته « فإن المأ قد اعطاهما تتجرب بما تألم . » فبعض
 « هيجانات » نفس يمكن أن يبلغ عنها إنسان إحساسية إنسان آخر بواسطة نظرة ،
 أو بواسطة فاصلتين موسيقيتين أو حركة لا يشعر بها . هذه هي اللغة الحقيقية
 للنفوس ، وهي تبقى لغة غير مفهومة للامتني . فالكلمة تنطق ، كمنصر شعري
 قد تقيم رابطاً ، لكنها كصور ، كمنصر من نثر علمي فأبدأ لن تقيم . إن
 النفس بالنسبة إلى الانسان الذي قد تقدم من العيش والشعور المجرد إلى وضع
 من التيقظ والمراقبة هي صورة مشتقة من الخبر (جمع خبرة) الأولية تماماً للحياة
 والموت . وهي قديمة قدم الفكر مثلاً التفريق الواضح بين التكبير وبين
 النظر . فنحن نشاهد العالم حولنا ، ولما كان يتوجب على كل كائن طليق الحركة

١ - سبق لنا أن شرحنا هذه الكلمة .

أن يفهم ذلك العالم جاً في أمته الخاص ، لذلك فان تجميع التفاصيل اليومية للعبوة التقنية والتجريبية يصبح مخزوناً من المعلومات الثابتة التي يجمعها الانسان ، حالاً يصبح بلوغاً في النطق ، في صورة لما يفهمه . هذا هو العالم كطيقة . فالذي ليس مبيتة لا تراه بل انما تسكن بوجوده ، داخل ذواتنا وذوات الآخرين ، ونظراً لقوته ، السبائية والانطباعية فانه يستثير فينا (يستدعي الينا) القلق والرغبة في المعرفة ، وبهذا يوقظ الصورة التأملية للعالم المضاد (Counterworld) الذي هو اسلوبنا في جعل ما يبقى غريباً الى الابد عن عين الجسم منظوراً ومرئياً . لمث صورة النفس هي صورة خرافية ، وتبقى موضوعية في ميدان الدين الروحي وذلك طالما يتأمل المرء في صورة الطبيعة بروح الدين ، وهذه الصورة تحول ذاتها الى تصور علمي وتصبح موضوعية في ميدان النقد العلمي حالما ينظر المرء الى « الطبيعة » نظرة ناقد . وكما ان « الزمان » هو المفهوم المضاد للفراغ ، كذلك فان « النفس » هي العالم المضاد « للطبيعة » ، ولهذا فهي غير مستقرة في اعتمادها على تصور الطبيعة كما هي حال هذه بين لحظة واخرى . لقد سبق لنا ان شرحنا كيف نشأ الزمان عن الشعور بالصفة الاتجاهية التي تمتلكها حياة دائمة الحركة بوصفها سلباً تصويرياً يقابل حبساً ايجابياً ، ونجدد لذاك الذي ليس هو امتداداً ، وأن جميع خصائص الزمان ، الذي يعتقد الفلاسفة بانهم يستطيعون أن يحلوا معضلته بواسطة التحليل البارد ، هي عكس خصائص الفراغ تماماً . ووفق الاسلوب نفسه تماماً ، نقول بان تصور ما هو روحي قد جاء الى الوجود بوصفه العكس والسالب بالنسبة الى تصور العالم ، لتصور الفراغي للاستقطابية الماندة («خارجاً» - «باطناً») وللمصطلحات التي أعيد تقويمها تقويماً مناسباً على أسس جديدة . ان كل سيكولوجيا هي فيزياء مضادة .

لما أن يحاول المرء أن يحصل على علوم « صحيحة » من نفس دائمة الغبوض ، فلما هي محاولة عاقر عقيم ، ولكن المدينة في مرحلتها المتأخرة زمناً ، يجب أن تحتاج الى التفكير التجريدي . لذلك تراها ترغم « فيزيائي العالم الباطني » على ايضاح العالم الخرافي بالمزيد من الاوهام والخرافات ، وشرح التصورات بالاكثار منها ،

فهو يدل اللامتد الى امتد ، وبينه منهاجاً لعله شيء ما معرض عرضاً سيائياً فقط ، ويندفع الى الاعتقاد بأن داخل هذا المنهاج يمثل هيكل « ال » نفس أمام عينيه . لكن الكلمات التي يختارها مجد ذاتها ، وفي كل الحضارات ، كي يعلم بواسطتها الآخرين بأعماله الذهنية الشاقة تحونه وتقضيه ، فهو يتحدث عن الوظائف وعن عقد الشعور والمتابع الرئيسية واختاب الوعي والمجرى والسمة والكثافة والافراط والتوازي في العمليات الروحية ، وجميع هذه هي كلمات خاصة بصيغة العرض التي يستخدمها العلم ، فالارادة تنسب الى المواد ، وهي صورة فراغية نقية وبسيطة . أما « الوعي » و « اللاوعي » ، فهما وبوضوح ليسا سوى مشتقين من « ما فوق الارض » و « ما تحتها » . ونحن نصادف في النظريات الحديثة عن الارادة كل مفردات الديناميكية الكهربائية . ويتحدثون عن وظائف الارادة وعن وظائف الفكر كما يتحدثون تماماً عن وظيفة منهاج قوى . أما إذا ما أردت تحليل الشعور فإن هذا يعني إقامة صورة ظل (سهوطة) بمثابة له في مكانه ، ومعالجة هذه الصورة علاجاً رياضياً بواسطة التحديد والتقسيم والقياس . إن كل فحص نفسي من هذا الطراز ، مهما كانت دراسة تشريح الدماغ رائدة ، إنما هو فحص يتخلله تصور ميكانيكي للمكان ويعمل وهو لا يعلم تحت تأثير إهدائيات خيالية في فراغ خيالي . إن العالم النفسي « المجرد » لا يدرك أبداً أنه يقلد الفيزيائي ، ولكن ليس بما يثير الدهشة أبداً أن أسخف مناهج السيكولوجيا التجريبية تعطي مجزئ نتائج صحيحة (ارثوذكسية) . فمالك الدماغ وخيوط المشاركة كصنخ للعرض تطبق كلية على منهاج بصري (وحجري ، الارادة او الشعور) بلان معاً اشباحاً فراغية من أصل مشابه . وليس هناك من فرق ، إذا ما حددت بعض مقدرة نفسية لتحديد أدراكياً ، أو حددت ميدان الدماغ المطابق لها لتحديد آلياً (graphically) . فلقد خلقت السيكولوجيا العملية لنفسها منهاجاً كاملاً للصور ، وهي تتحرك وفق هذا المنهاج بقناعة كاملة واسعة . إن نطق كل عالم نفسي يبرهن عند الفحص على مجرد شذوذ هذا المنهاج المنطبق على اسلوب علم العالم الخارجي هذا اليوم . فالفكر النقي عندما يتحرر من جميع ارتباطاته بالنظر يستلزم لغة حضارة غفراً

له ، وهذه اللغة تبديها نفس الحضارة بوصفها جزءاً يعضد الأجزاء الأخرى من تمثيلها ، وسرعان ما تبديع هذه اللغة ذاتها « طبيعة » من معاني الكلمة ، وكوناً 'لقوياً حيث تستطيع داخله التصورات التجريدية والاحكام والاستنتاجات ، وعروض الرقم والسببية (العلية) والحركة ، أن تقرد وجوداً بُت فيه بتأ ميكانيكياً . لذلك فإن صورة النفس الشائعة ورمزيتها الباطنية . ان جميع اللغات القرية الفاوسية تمثل تصوراً للارادة ، وقد أظهرت هذه الذاتية الاسطورية نفسها في كل اللغات الآتفة الذكر على حد سواء ، ونجملت في تصريف الفعل الذي فرق بصورة حاسمة بين ألسنة الكلاسيكية ، ولذلك ميز بين نفسنا وبين النفس الكلاسيكية .

وعندما حلت ego habeo factum محل feci نطقت روح جديدة للعالم الباطني . وفي الوقت ذاته ونحت شعار معين ظهر في صور النفس العلمية لكل السيكولوجيات القرية ، مشخص الارادة ، وليد مقدرة حسنة الاكتمال ، مقدرة يمكن أن تحددها مختلف المدارس بشتى الطرق ، لكن وجودها هو فوق كل شك.

- ٢ -

ان السيكولوجيا العلمية (ويمكننا أن نضيف ايضاً السيكولوجيا من النوع ذاته والتي غاروسها جميعاً عندما ندوس بيننا وبين ذواتنا جيشان نفوسنا ونفوس الآخرين) قد أضافت نتيجة لمعزها عن اكتشاف ، وحتى الدنوم ، جوهر النفس ، رمزاً آخر أكثر ، وهذا الرمز يشكل مع غيره من الرموز الكون الكبير (Macrocosm) للانسان الحضاري . والسيكولوجيا ، ككل شيء آخر لم يعد له سيرورة بل صيرا ، قد أحلت الميكانيكية محل التركيب العضوي (Organism) . ونحن نفقد في صورتها ذاك الذي يملأ شعورنا بالحياة ، (وهذا يجب أن يكون « نفساً » بالتأكيد وذلك إذا كان هناك من شيء) نفتقد صفة

المصير وتوجيية الوجود الضرورية والامكانية التي تحققها الحياة في مجراها . وأنا لا اعتقد بأن كلمة مصير تظهر في أي منهاج سيكولوجي ما ، ونحن نعرف بأنه لا يوجد هناك من شيء في العالم يمكن أن يكون أبعد عن خبرة الحياة ومعرفة الانسان من منهاج لا يحتوي على عناصر كهذه . فالعلاقات والترابطات الحية والعلف والتوازن والفكر والشعور والارادة هي جميعاً ميكانيكية ميتة ، وطبوغرافية مجردة بتشكل منها المجموع التافه « ملنا للنفس » . فالواحد تطلع الى الحياة فوجد نموذجاً تزيينياً من التصورات ، ولكن النفس بقيت كما كانت عليه ، بقيت شيئاً ما لا يمكن ان يلفه الفكر أو يعرض ، بقيت السر ، الصيرورة الدائمة والحياة النقية .

ان جسم النفس الخيالي (ولنسها لأول مرة على هذا الشكل) ليس شيئاً أبداً بل انما هو صورة المرأة تماماً للشكل الذي يتطلع فيه الرجل الحضاري الناضج الى العالم الخارجي . ففي الاول كما في الآخر تمثقت خبرة العمق وعالم الامتداد . فالسر الذي توه عنه كلمة الجذر الزمان مخلف الفراغ ، أفان هذا السر منبضاً من الادراك الحسي للعالم الخارجي أو من استيعاب العالم الباطني . ان لصورة النفس كما لصورة العالم معها الانجاعي واقفا ، ومحدوديتها ولا محدوديتها فالعين الباطنية تبصر ، والاذن الباطنية تسمع . ويوجد هنا فكرة جلية لنظام باطني ، وهذا النظام الباطني هو كالنظام الظاهري يحمل شعار الضرورة السببية (العلية) .

ولما كان الأمر على هذه الحال ، فان جميع الاشياء التي ذكرتها في هذا المؤلف وذلك فيما يتعلق بظواهر الحضارات الرفيعة تعد وتلتئم لطالب بدراسة نفس اعنى بكثير من أية دراسة أخرى عرفناها حتى الآن . وذلك لان كل ما يتوجب على عالم النفس المعاصر أن يطلما عليه (وأنا لا أشير هنا فقط الى العلم المنهجي ، بل انما أشير ايضاً بمفهوم اوسع الى المعرفة السبائية بالانسان) يرتبط بالوضع الحضاري للنفس الغربية ، وليس كما يقال اعتباطاً حتى الآن بالنفس البشرية بمفهومها الاوسع .

ان صورة النفس هي ليست بأي شيء أبداً ، بل انما هي صورة لنفس واحدة

معينة تماماً . فليس بإمكان أي مراقب أن يخطو خارج أوضاع ومحدوديات زمانه ودائرته ، ومنها كان الذي يعرضه أو يدري به ، فإن مجرد المعرفة نفسها تحتوي في كل الأحوال على الاختيار والاتجاه والشكل الباطني ، وهي لذلك منذ البداية تعبير عن نفسه الخاصة . أن الرجل البدائي ذاته يستولي على صورة نفس من حقائق حياته الخاصة كما هي مدعنة للنشاط الاستقائي للخبرات الرئيسية للوعي القسط (التمييز بين « الأنا » و « العالم » وبين الأنا و tu) والخبرات الكينونية تلك . (التمييز بين الجسد والنفس ، بين حياة الحس والانعكاس ، حياة الجنس والماطقة) ولما كان الناس المفكرون هم الذين يفكرون بمواضيع كهذه ، لذلك فإن روحاً باطنية numen (Spirit, Logos, Ka, Ruach) تنشأ دائماً كتقيض للباقي . لكن نزعات هذه الروح numen وعلاقتها في الحالة الفردية ، والمفهوم الذي يتشكل من العناصر الروحية (مداميك القوى أو الجواهر ، الوحدة أو الاستقطابية أو الوفرة) تطبع المفكر منذ مهتل البداية كجزء من حضارته الخاصة المنعشة . فعندما يقتنع أحد الناس نفسه بأنه يعرف نفس حضارة غريبة عنه من أعمالها في الواقعة ، فإن صورة النفس التي تكمن وراء معرفته هي صورة نفسه الخاصة . وعلى هذا النمط فإن الخبرات الجديدة يتسلها المنهاج الموجود ، ولذلك فليس مما يستثير الدهشة إذا ما آمن أحد الناس بأنه قد اكتشف أشكالاً ذات صحة خالدة . والحق أن كل حضارة تمتلك سيكولوجية منهاجية خاصة بها ، كما تمتلك أسلوبها الخاص للمعرفة بالناس وللخبرة بالحياة ، وكما أن حتى كل مرحلة منفصلة (عصر الفلسفة الكلامية اللاهوتية ، وعصر السفسطائية وعصر الانبعاث) تشكل أفكاراً خاصة عن الرقم والفكر والطبيعة حيث تنطبق عليها وحدها هذه الأفكار فقط ، كذلك تماماً فإن حتى كل قرن على حدة يتسل ذاته في مرآة صورة نفسه الخاصة . فأذكرى الحكام من رجال الغرب يخطئ حتماً إذا ما حاول أن يفهم الإنسان الياباني والعكس بالعكس . زد على ذلك أن خطأ العلامة لا يقل عن خطأ ذاك ، عندما يحاول هذا أن يترجم كلمات رئيسية عربية أو يونانية إلى كلمات رئيسية في لغته . فالفلس (يريد أن يقول نفس Nephesh) العربية ليست Animus ،

و « âtmân » ليست Soul - النفس - ونحن ما نكتشفه بصورة دائمة تحت شعارنا « لارادة » لم يجد أبدأ الانسان الكلاسيكي لدخل صورة نفسه . وإذا ما ربطنا أحد الأشياء بالآخر ، يصبح من غير الممكن أن نشك في الأهمية الهائلة لصور النفس الافرادية التي ظهرت كل واحدة منها على حدة في تاريخ الفكر العام . فالانسان الكلاسيكي الأبولوني الانسان اليوقليدي ذو الكينونة المحدودة ، كل يتطلع الى نفسه بوصفها كوناً منتظماً في مجموعة من أجزاء متنازة . ولقد سماها افلاطون (.) وقلوبها بالانسان والحيوان والنبات ، وفي مكان آخر قاربنا حتى بالانسان من جنوبي وشمالي وهيليني . إن ما يبدو قد نُقل ونُسَخ هنا هو الطبيعة ، كما رأها العصر الكلاسيكي بوصفها مجموعة حسة الانتظام من الأشياء الملموسة ، وذلك في تباينها والفراغ الذي كان يحس بأنه غير موجود وبأنه عدم . فأن توجد الارادة في هذا الميدان ؟ أو فكرة الترابطات الوظيفية ، أو ابداعات سيكولوجيتنا الاخرى ؟ (الاخرى تعود هنا الى ابداعات) . أم أن الارادة مفقودة هنا للسبب ذاته الذي يجعل الفراغ مفقوداً من الرياضيات الكلاسيكية والقوة من الفيزياء الكلاسيكية ؟

ولتأخذ ، عكس هذه ، أية سيكولوجيا غربية تشاء ، أنك ستجد دائماً فيها انتظاماً وظاهياً لا جبرائياً . فالشكل الاسمي لكل الانطباعات التي تتلقاها من الباطن هو $y = f(x)$ ، وذلك بسبب أن الوظيفة هي قاعدة عالمنا الخارجي . فالتفكير والشعور والارادة تشكل ثلثاً لا يستطيع أي عالم نفسي غربي أن يتخطاه مما بلغت رغبته في تخطيه وتجاوزه ويبدو حتى في مناقشات المفكرين القروطين التي دارت حول افضلية الارادة أو العقل ، أن القضية هي قضية علاقة بين القوى . ولا هم أبدأ ما اذا كان هؤلاء الفلاسفة القدماء يعرضون نظرياتهم كأصول أم أنهم يتلونها عن اوغسطين أو ارسطوطاليس . فالعلاقات والترابطات الحسية وعمليات الارادة ، ولتسم هذه بما تشاء ، والتي هي عناصر صورتنا ، هي جبراً ودون استثناء من الطراز الوظيفي الرياضي الفيزيائي ، وهي في كل أشكالها جذرية في لاكلاسيكيته . والآن فان سيكولوجيا كهذه (الكلاسيكية

.. المترجم) لا تختبر النفس اختباراً سيائياً يعرف علاجها ، بل جسيماً ، وذلك بوصف النفس مادة ترغب في تأكيد عناصرها ، ولذلك فمن البدهي تماماً أن نرى السيكولوجيا الكلاسيكية تنحط الى خبل وحيوة عندما تجابه بمشكلة الحركة . لقد كان للانسان الكلاسيكي ايضاً متاعبه الالية ^(١١) (Eleatic) الباطنية ، وان عجز المدرسين عن الاتفاق عما اذا كانت الاسبقية هي للارادة أم للعقل ينذر باليبس الخطر في الفيزياء الباروكية ، في عجزها عن الوصول الى اقرار منبع عن كل تحد بالعلاقة القائمة بين القوة والحركة . ان صورتني النفس الكلاسيكية والمندبة تكرر ان الحيوية الانعاجية (حيث أن كل شيء في هاتين الصورتين قد بت فيه بتاً جازماً) لكن الصورتين الفاوستية والمصرية تؤكدان وتشددان على مثل هذه الحيوية ، (حيث ان كل شيء فيها هو مناهج ومركز للقوى) ، ومع ذلك وبسبب ان هذا التأكيد بالذات لا يستطيع إلا أن يشتمل على عنصر الزمان ، ولذلك فان الفكر الذي هو غريب عن الزمان يجد نفسه ملتزماً بالتناقض وذاته .

ان صورتني النفس من فاوستية وابولونية هما على طرفي تقيض ، وهنا تطل برأسها جميع التناقضات القديمة من جديد . ففي الصورة الابولونية لدينا كوحدة خيال ما ندعده « بجسم النفس » أما في الفاوستية فلدينا فراغ النفس ، فالجسم يمتلك اعضاءه بينما أن الفراغ هو مشهد عملية وتدرج . فالانسان الكلاسيكي يدرك عالمه الباطني اذراكاً تشكيمياً ، وحتى لغة هوميروس تقض هذه الحقيقة ، وقد تبدو هذه اللغة رجع صدى كما تعتقد ، وتقاليده مجده غارقة في القدم فهو يرينا مثلاً

١ - نسبة الى إيليا Elea او فليا ، Volia ، وهي مدرسة فلسفية يونانية تأسست في القرن السادس قبل المسيح وكانت تقول بوحدة الكائن وبعدم صحة الحركة .

(المترجم)

الموتى في هيدس^(١) Hades نسخاً أصلياً عن الأجسام التي كانوا . إن الفلسفة ما قبل مقراط بإجرائها الثلاثة الحسة الانتظام توحى لنا فوراً بجماعة « لا أكون » laocoon . إن الأثر في حالنا هو أثر موسيقي ، « فوفا » الحياة الباطنية تتخذ من الإرادة موضوعاً الأول ، وتتخذ من الفكر والشعور كمبحثين (theme) لموضوعها الثاني ، والحركة عديدة بالقواعد الصارمة للكونوتروبوتية الروحية ، أما مهمة السيكلوجيا فهي تتحصر في اكتشاف الكونوتروبوت . وأبسط العناصر خمس تناقض (Antithesis) كالرقم الكلاسيكي والثلاثي . فهي في الحالة الأولى اجسام ، وفي الثانية علاقات روحية ، وبقلب الكون الروحي للوجود الكلاسيكي والمثل الأعلى السيتيومتري مناهضين لديناميكية النفس للصورة الفاوستة .

إن صورة النفس الأبرلونية تفر عارضة حالما تدنو النفس الجوسية . وهذه الصورة هي صورة ذلوبة حتى في الرواقين المتأخرين زمنياً ، حيث كان معظم الأساتذة الرئيسيين من آسيا الارامية ، وقد أصبحت هذه الصورة في عهده الامباطورية الرومانية المبكرة ، وحتى في آداب المدينة نفسها مجرد ذكرى وتذكّر .

إن الطابع المميز لصورة النفس الجوسية هو ثنائية صالمة تتألف من جوهرين غامضين هما الروح والنفس . وبين هذين الجوهرين لا يوجد أي من السكون الكلاسيكي أو العلاقة الوطائفة الغربية ، بل لما توجد علاقة مركبة في جزئياتها وكيانها تركباً مغايراً لتينك ، والتي نضطر نحن هنا لتسميتها « بالجوسية » وذلك لافتقارنا إلى أي اصطلاح آخر بالرغم من أننا قد نستطيع أن نصفها في إبراز التباين بين فئزاه ديموقريطس وفئزاه غللو وبين الجسمي (Alchemy) حجر الفلاسفة .

١ - Hades : هي جهنم عند الاغريق ، وهيدس ايضاً يعرف باسم بلوتو وهو إله العالم السفلي .

وعلى صورة النفس الشرق أوسطية هذه بالذات ، تركّز نتيجة لضرورة باطنية ، كل السيكولوجيا وخاصة اللاهوت الذين يملّان الحضارة العربية في عصر النبع ، عصرها الغوطي ، (من عام ٣٠٠ ب.م) ويتمي انجيل يوحنا والافلاطونيون الجدد والمانيون (نبة الى مان) ومؤلفات المارفين (Gnostics) والنصوص الدغانية في التلمود والأفستا Avesta ^(١) ، أقول تنتمي جميع هذه الى الحضارة العربية في عصرها المبكر ذاك ، وكذلك أيضاً الروح المتعبة للامبراطورية الرومانية ، والتي كان يعب عنها فقط بواسطة التدين الذي كان لا يزال موجوداً في فلسفتها من الشرق الفتي الشاب ، من سوريا وبلاد فارس . وحتى في القرن الأول قبل المسيح ، كان بوسيدونيوس العظيم ، السامي الحقيقي ، والعربي الشاب ، بالرغم من الرداء الكلاسيكي الذي غطى به تعاليمه الرائجة ، يحس باطنياً بالتعارض الحاد بين الشعور الكلاسيكي بالحياة ، وبين تركيب نفسه المحجومي ، التي كانت بالنسبة اليه نفسه الحقيقية . وهذا هو الفرق - الواضح في القيمة بين جوهر يتغلل الجسد وبين جوهر يحيط من كهف العالم ويحل في الانسانية ، جوهر تجريدي المهي باري كل المشتركين في الاتحاد Consensus وهذه « الروح » هي التي تستدعي العالم الأرقى ، وبواسطة خلقها هذا تنصر على الحياة المجردة ، على « اللحم » والطبيعة . وهذه هي الصورة الأولية التي تكمن وراء كل احساس « بالأنا » . وهي ترى أحياناً تنقح بقتناع ديني واخرى فلسفي ، وغيرها في . ولتأمل في الصور الشخصية لمصر القبطية ، وفي حلقاتها الجامدة في اللاهوتية ، ان النظرة في آية صورة من تلك الصور . وقد أحس بها بلوطونيوس وأوريجين . وبولس الرسول يميز مثلاً في رسالته أهل كورنثيه وفي الاصحاح الخامس عشر ، عدد ٤٤ بين

١ - الكتاب المقدس الزرادشتيين والذي لا يزال حتى الان موجوداً في بلاد فارس .

(المترجم)

ان مفهوم المزدوج (لاحظ قال الزوج لا الثنائي - المترجم) أجنبياً كان أم روحياً ، مفهوم النشوة الروحية وتقسيم الناس الى أدنى وأرقى ، النفس وعلم الخصائص الميكانيكية للغازات (Pneumatics) كان مفهوماً شائعاً ومألوفاً لدى جماعة العارفين (Gnoetics) فالاداب الكلاسيكية المتأخرة زمناً (بلوتارك) مليئة بالسيكولوجيا الثنائية المتألفة من (. . .) والتي تشق من منابع شرقية . ومرعان ما دفع بهذه السيكولوجيا الى الارتباط بالتباين القائم بين المسيحي وبين الوثني ، بين الروح وبين الطبيعة ، وقد أخرجت في ذلك النهج التاريخ العالمي كدراما للانسان تبدأ بالخلقة وتنتهي بالدبنونة الأخيرة (وطبعاً مع تدخل الله بوصفه وسيلة) وهذه الدراما تشترك فيها جماعة العارفين والمسيحيين والفرس واليهود على حد سواء ، ولم يستطع حتى الآن التغلب عليها .

ان صورة النفس المجرسة هذه قد بلغت اكتمالها العلمي الصارم في مدارس بغداد والبصرة . ولقد قام الفارابي والكندي بمعالجة معضلات هذه السيكولوجيا المجرسة معالجة جذرية ، ودرستها لها دراسات معقدة بالنسبة البناء وغير مفهومة في معظمها . لكن يتوجب علينا ألا نبخس حقها فيما كان لها من أثر على نظرية النفس الغربية الفنية والكاملة في تجريدتها . (وذلك بالرغم من اختلافها عن شعور الأنا) ولم تستمد الفلسفة من كلامية لاهوتية وصفية من أشكال هذه السيكولوجيا ، أقل بما استبداه الفن الفوطي من اسبابا العربية وعقليها . علينا ألا ننسى ان الحضارة العربية هي حضارة أديان الرؤى المقررة ، والتي جميعها اتخذ لنفسها صورة نفس ثنائية . « والكابالا » والدور الذي لعبه الفلاسفة اليهود فيما يسمى بفلسفة القرون الوسطى (وهي مثلاً الفلسفة العربية المتأخرة زمناً والمتبوعة بالفلسفة الفوطية المبكرة) هو دور معروف معرفة جيدة . لكنني سأشير هنا فقط الى سينوزا الجدير بالاعتبار والذي لا يحبه الناس كثيراً . فهو ابن « البيت » (الحلي الخاص باليهود - المترجم) وهو مع معاصره الشيرازي آخر من يمثل النفس المجرسة ، زد على ذلك انه غريب في عالم شكل الشعور الفافوسي . ولما كان سينوزا تلميذاً فطناً رزيناً حكيماً العصر الباباوي فإنه تدبر أمره ليكسو منهاجه بألوان الفكر

الغربي ، لكنه في أعماقه لا يزال تحت تأثير الثانية العربية للنفس ذات الجوهرين . وهذا هو السبب الحقيقي الباطني لافتقاره إلى مفهوم القوة لكل من غالييليو وديكارت . فهذا المفهوم هو مركز ثقل الكون الديناميكي ، وهو في واقع مفهوم غريب عن الشعور المجوسي بالعالم . فليس هناك من رابط بين فكرة حجر الفلاسفة (والتي هي واضحة في لاهوت سينوزا بوصفها Cause Soi) وبين الضرورة السببية (العلية) لصورتنا للطبيعة ، ولذلك فإن جبريته هي بالتأكيد تلك الجبرية التي قالت بها حكمة بغداد الارثوذكسية ، أي انها - القسمة - . فهناك (بغداد) كان يجب ان يبحث عن موطن المنهاج الأكثر هندسة ، وهذا القول ينطبق على تلود وأفانزاند والكلامية العربية ، لكن ظهور هذا المنهاج في فلسفة الأخلاق لسينوزا ، يعتبر نزوة مستهجنة ساخرة في فلسفتنا .

ومرة أخرى نقول بأن علينا أن نتوصل الى صورة النفس المجوسية هذه لبرهة أخرى . فالرومانتيكية الالمانية قد وجدت في خيوط ففكر الفلاسفة القوطيين الساحرة والمعقدة ، الافتتان ذاته الذي وجدته في المثل العليا الصليبية للأديرة والقلاع ، وقد وجدت أكثر من الافتتان حتى في الفن والشعر العربيين (وطبعاً دون ان تفهم كثيراً من هذه الأشياء البعيدة عنها) . وقد انغمس شللنغ واوكن « Oken » وبارد وغوريس « Görres » ودواثرم في تأملات عاقر عقيم في الأسلوب العربي اليهودي ، والذي أحسوا به بغبطة ذاتية واضحة على أنه « مظلم » و« حقيق » . (وهم لم يكونوا بالشرقيين ، والأسلوب هو بالتأكيد ليس كما وضعوه بالنسبة الى أهل الشرق) ، ولكن لما كانوا هم أنفسهم يفهمون الشرقيين جزئياً ، لذلك أملاوا في أن يجدوا لدى مستعصمهم عدم الفهم المشابه لفهمهم .

أما النقطة الوحيدة الجديرة بالتدوين في هذه المرحلة ، فهي نقطة الافتتان بالتعبوس . ولهذا فنحن قد نقامر فنستنتج قائلين بأن أقصى ما في الفكر الفاوستي وأقربه الى الفهم (كما هو متيسر لنا مثلاً في المقدمات التيهيدية « لكانت » و « ديكارت ») من الجائز أن يتبوره طالب عربي غامضاً ومبهماً . فالذي هو صحيح بالنسبة اليها هو خطأ في نظرهم والعكس بالعكس . وهذا ينطبق على

صور النفس لثتى الحضارات ، كما هو بالنسبة إلى أي تساج آخر لتفكير هذه الحضارات العلمي .

- ٣ -

إن الفصل بين عناصرها الاساسية (صورة النفس - المترجم) هي المهمة التي تركها النظرية الفوطية الى العالم وفلسفتها لشجاعة المستقبل . وكما ان تزيين الكاتدرائية والتصوير البدائي المعاصر لا يزالان يتصلان من البت بين الذهب وبين المحيط الجوي الواسع في مؤخرة الصورة (أي بين النظرية الجوسية في الله وبين النظرية الفافوسية فيه في الطبيعة) كذلك فان صورة النفس المبكرة هذه ، والرعدية وغير الناضجة ، هي كما تعرض نفسها في هذه الفلسفة ، تخرج بين طبائع مشتقة من الميتافيزيقا المسيحية العربية وثنائيتها المؤلفة من الروح والنفس وبين تلميحات شجالية الى قوى النفس الوطائفية التي لم يصرح عنها ويعترف بها بعد . وهذا هو التناقض الذي يكمن وراء الخلاف عما ذا كانت الاسبقية للارادة أو العقل ، وهو المعضة الرئيسية لفلسفة الفوطية والتي حاول الناس ان يحلوها آنأ وفق المفهوم العربي القديم وحينأ وفق المفهوم الغربي الجديد . إن اسطورة العقل هذه (والتي رافقت وترافقت مجرى كامل فلسفتنا تحت أقمعة متغيرة ابدأ) هي التي تفرق بين فلسفتنا تفريقاً حاداً شديد الوضوح وبين الفلسفات الاخرى . وجاءت عقلانية العهد الباروكي المتأخر زمناً ، بكل ما لهذه العقلانية من كبرياء روح مدنية واثقة من نفسها ، فقررت أسبقية القوة الاعظم ، أسبقية العقل الإله (« كنت » و « جاكوبينز ») ، ولكن عقب هذا القرار مباشرة تقريباً ، عاد القرن التاسع عشر (بمنأ في نيته قبل كل الجمع) الى العمل بالقاعد العاقلة « الارادة أسمى من العقل (Voluntar superius intellectu) ، وهذه القاعدة تسري حقاً في دماثنا جميعاً . وقد صاغ شوپنهاور آخر عطاء المهاجرين دستوراً « العالم

كلإرادة وفكرة ، (العالم كلإرادة وتصور الترجمة الصحيحة - المترجم)
ومذهبه الاخلاقي لا ميتافيزياده هو الذي يحكم في غير صالح الارادة .
ونحن نبدا هنا برؤية الضوء المباشر والأسس العميقة لمعنى التفلسف داخل
احدى الحضارات . فالذي نشاهده هنا هو النفس الفاعلية التي تتركس جهود
قرون لتحاول تصوير صورة ذاتية لها ، واكثر من هذه ، صورة ذاتية تتلقى
اتفاقاً قلياً مخلصاً وصورتها الخاصة للعالم . ان النظرة الفعولية الى العالم ، بما في
هذه النظرة من صراع حول الارادة والمقل ، هي في الواقع تعبير عن الشعور
هو هشتاوفن ، ولكاتدرائيات العظمى . وقد رأى هؤلاء الناس النفس على هذه
الشكل ، لأنهم هم كانوا على هذا الشكل .

ان الارادة والفكر في صورة النفس ينطبقان على الاتجاه والامتداد ، على
التاريخ والطبيعة ، على المصير والسياسة (العملية) في صورة العالم الظاهري . وكلا
هاتين النظرتين لطائفتا الرئيسية تظهران في رمزنا الاول الذي هو الامتداد
اللامتناهي . ان الارادة تشد المستقبل الى الحاضر ، أما الفكر فانما يربط
الا محدود بال « هنا » . (Here) زد على ذلك ان المستقبل التاريخي هو صورة
مسافة ، بينما أن أفق العالم الذي لا يجد هو صير مسافة ، هذا هو معنى خبرة
العمق الفاعلية ومعزاهما . فهي ترى في الشعور بالاتجاه ارادة ، وفي الشعور بالفراغ
فكراً ، وتتميز ذاتيتين (Entity) وشخصين اسطوريين تقريباً ، ومن هذين
تنشأ الصورة التي يستخلصها بالضرورة علماء سيكولوجيتنا به من الحياة
الباطنية .

ونحن اذا ما مينا الحضارة الفاعلية بحضارة الارادة ، فإن عملنا هذا يكون
فقط بمثابة نهج آخر من التمييز عن الفطرة التاريخية السامية لنفس هذه الحضارة .
فاصطلاحنا لصير المتكلم (ego habeo factum) وتركيبنا الديناميكي
للكلام ، يعبران بأمانة « عن نهجنا في صنع الأشياء » التي تنشأ عن هذه الفطرة
التي لا تسيطر فقط بالها من حيوية اتجاهية ايجابية على صورة العالم كتاريخ ، بل
انما تسيطر ايضاً على تاريخنا الخاص من قبة رأسه حتى أخمص قدميه . ان ضمير

المتكلم هذا (I) يحلق عالياً في الهندسة المعمارية القوطية ، فما هو علو جي (حازوني) في البناء هو I ، والدعامة الطائرة (flying Buttress) هي أيضاً « I » ، لذلك فإن كامل الأخلاقية الفافستية ابتداء من توما الاكوييني حتى « كنت » هي اكتئال مقسام متقوق لـ « I » .

فهذه الاخلاقية تتركز كلها على العمل الاخلاقي الممارس على « الأنا » وعلى تبرير « الأنا » بالايان والعمل ، وعلى احترام الجار « ال أنت » (Thou) وعلى سرور « الأنا » وأخيراً على الخلود الفائق « للأنا » .

والآن فإن هذه « الأنا » هي بالذات التي تعتبرها النفس الروسية مجدداً باطلاً حقيراً خصباً . فالفلس الروسية مجردة من الارادة ، وهي لا كانت قد اتخذت من السهول اللامحدودة رمزها الاولي ، لذلك فإن كل ما لها من مطلب هو ان تنمو (خادمة مضبوطة ومهينة لذاتها) في عالم الاخ للسهول . فانخذ « الأنا » كنقطة انطلاق لتنظيم العلاقات بالجار ، وتطوير « الأنا » اخلاقياً بواسطة حب « جمع الأنا » (I's) للقريب والعزير ، والندم من اجل « الأنا » كل هذه الأشياء هي في نظر الانسان الرومي دلائل على القصور القربي ، وهي بصورة متكبرة غائية كما هي في تحديدنا بكاتدرائياتها البهاء ، التي يقارنها الرومي بسطوح كتيسته المستوية ويقبها الضئيلة المتواضعة . فبطل تولستوي نيتشلاودف « Nechladov » يعني « بئاه » الاخلاقية كما يعني بأظافر أجابه ، وهذا هو تماماً ما يفضح انتهاء تولستوي الى التشكيل الكاذب للبطرسية (نسبة لبطرس الأكبر - المترجم) لكن « راسكولنيكوف » هو مجرد شيء ما في الـ « نحن » . فإخطاؤه هي أخطاء الجميع ، وحتى اعتبار خطيسته خطيئة ذاتية خاصة به يعتبر غروراً وخيلاء . وشيء ما من هذا النوع يكمن وراء صورة النفس الجهرسية أيضاً . فالسليح يقول مثلاً في الإنجيل لوقا ، الاصحاب الرابع عشر ، العدد ٢٦ :

« إذا جاءني أحد وهو لا يكره أباه وأمه وزوجته وأولاده وأخوته وحتى حياته أيضاً فإنه لا يستطيع أن يكون أحد تلاميذي . »

وهذا الشعور ذاته هو الذي يجعله يلقب نفسه بالقلب الذي نسيه ترجمته وأعني به « ابن الانسن » . إن المجمع الأرثوذكسي أيضاً هو مجمع لا شخصي وهو يحكم على « الأنا » بأنها خاطئة . وهذا أيضاً صحيح بالنسبة (للرومي الحقيقي) للحقيقة صحيح بالنسبة الى مفهوم الحقيقة (وهو مفهوم أصيل في روميته) بوصفها الاتفاق المفضل للمصطفى والمختار .

إن الفرد الكلاسيكي بوصفه فرداً ينتمي بكامله الى الحاضر ، هو أيضاً مجرد من الحيوية الانجائية التي تسيطر على صورتنا للعالم والنفس ، هاتين الصورتين اللتين نجعلان داخلهما كل انطباعات الحية كدوب يتجه بنا نحو المسافة ، وتصوغان من خبراتنا الباطنية شعوراً بالمستقبل . لكن الانسان الكلاسيكي معدوم الارادة ، وخير شاهد على ما أقول هو الفكرة الكلاسيكية في المصير والعمود الدوري ، إذ إن هذين يرتزمان بقربي فوق كل شك . لذلك فإن المباراة بين الفكر والارادة التي نشهدها في الموضوع المستور لكل صورة شخصية جديدة ابتداء من جان فان أيك (Jan Van Eyck) وانتهاء بماريه ، هي مباراة يستحيل وجودها في التصوير الشخصي الكلاسيكي ، وذلك لأن ذاتيات لا تاريخية ذات حوافز حيوانية ونباتية ، ذاتيات كاملة في جسيانيتها ومفتقرة افتقاراً تاماً الى الانجاء الواعي نحو نهاية ما ، هي التي ترافقت « نفس الباطني » داخل فكر صورة النفس الكلاسيكية .

إن المضمون الواقعي للبدأ الفاوستي الذي يتعلق بنا وبنا وحدنا ، هو أمر لا يؤبه له . فالألم هو مجد ذاته مجرد صوت . والفراغ أيضاً هو كلمة يمكن أن تستعمل في الف حقل ، فيمكن أن يستعملها الرياضيون والفلاسفة والشعراء والمصورون كي يعبروا عن شيء ما هو نفس الشيء الذي لا يعبر عنه أو يوصف ، وهو كلمة تبدو في ظاهرها مألوفة لكامل الجنس البشري ، ومع هذا فلها تحمل معنى « تحتانيا » (لم يقل خفياً المترجم) متافيزيقياً نحن اعطيناها آياه ، وهي (أي كلمة الفراغ المترجم) لا تستطيع إلا أن تمطيه ، وهذا القول مفهوم صحيح بالنسبة الى حضارتنا فقط . فليس تصور « الارادة » هو الذي يعطي

كلمة الفراغ مغزاهما الرمزي الرفيع ، بل لئنا ما يعطيها هذا المغزى هو كوننا نفتك هذه الكلمة بينما كان اليونان مجهولونها جهلاً مطبقاً . ونحن إذا ما غشنا عمقاً في معناها فإننا لا نجد هناك من فرق بين الفراغ كعمق وبين الارادة . ولم تكن اللغات الكلاسيكية تلك أي تشير عن الفراغ وعن الارادة . فالفراغ المجرد لصورة العالم الفارسية ليس مجرد امتداد ، بل لئنا هو امتداد فعال نافذ الأثر في المسافة ، بوصفه تغلباً على الحسي المجرد وبوصفه اجهاذاً ونازعاً ، وبراودة روحية للقوة . لاني أعني وأدرك تماماً مدى النقص في الكلمات التي أطلقتها آنفاً ولكن يستحيل علينا استعانة مطلقة أن نجد المصطلحات الصحيحة التي نستطيع بواسطتها ان نعبّر عن الفرق بين ما نفهمه بكلمة الفراغ وبين ما يفهمه الهندي أو ما تفهمه الحضارة العربية ونحس به أو تصوره في كلمة فراغ. أما أن هناك فرقاً بيننا وبين من ذكرت ، فإن هذا الأمر أكيد ومثبت في الأسس المتباينة بين رياضياتنا ورياضيات كل من ذكرت ، وفي فنون الشكل ، وقبل كل شيء في نطق الحياة الفوري . وسنرى كيف تعبر هوية الفراغ عن نفسها من خلال منجزات كوبرنيكوس وكولومبوس ، (وابطاً بواسطة آل هوشاوفن وفابليوت) لكن هذه الهوية تكمن أيضاً ، وبطريقة أخرى ، وراء التصورات الفيزيائية لمجالات الطاقة والطاقة الكامنة ، وهذه افكار كان من المستحيل التوجه بها الى ادراك الاغريق وعلمهم .

« الفراغ هو شكل البداية للادراك الحسي . » هذا هو القانون الذي أعلن فيه وكنتم ، اخيراً عن ذاك الشيء الذي كافحت من أجله الفلسفة الباروكية ذاك الكفاح الشاق الطويل وهو يشتمل على تأييد لسيادة النفس على كل ما هو غريب ، « فالأنا » بواسطة الشكل ، هي ان تحكم العالم .

وقد عبر عن هذا من خلال مرئي التصوير الزيني ، هذا المرئي الذي يجعل ميدان الفراغ في الصورة ، يفهم على انه لا نهائي ومرقب بالمشاهد الذي حيناً يختار مسافته يؤكد سيطرته . وقوة جذب المسافة هذه ، هي التي تنتج ذاك النوع من المنظر الطبيعي البطولي والمحموس به تاريخياً والذي نجده في صور العصر

الباروكي وحدائقه العامة ، وقد عبّر عن هذه القوة أيضاً في مفهوم الموجّه (Vector) الرياضي الفيزيائي . ويتمد صارع التصوير الزيتي طيلة قرون كي يبلغ هذا الرمز الذي يحتوي على كل ما تعنيه . كلمات فراغ ، (لاحظ كلمات لا كلمة - المترجم) والذي تستطيع الارادة والقوة ان تشير اليه . وفي الوقت ذاته نجد في ميتافيزيائنا النازع الدائم الى الازدواجية في المفاهيم (مثلاً كالظاهرة والاشياء في نفسها ، الارادة والفكرة ، الأنا واللأنا) وهذه جميعاً تنتمي الى المحتوى الديناميكي النقي ذاته . وهذا النازع يرمي ايضاً الى اقامة اعتماد وظائفي للأشياء على الروح (وفي هذا يتعارض ومفهوم بروثاغوروس في الانسان بوصفه القياس وليس مبدع الاشياء) . لقد كانت الميتافيزيقا الكلاسيكية تعتبر الانسان جسماً بين الاجسام ، وتعتبر المعرفة كنوع من التماس (Contact) تمر من المعروف الى المعارف والعكس بالعكس . وكانت نظريات انكساجوراس وديموقريطس البصرية بعيدة عن الاعتراف بالمشاركة الفعالة للمدرك في الادراك الحسي . فافلاطون لم يحس ابدأ كما ارغم كنت على الاحساس « بالأنا » بوصفها مركزاً لبيئة التأثير المتسامية . فالسجناء في كهفه المشهور هم حقاً سجناء ، وهم العبيد وليسوا السادة بالنسبة الى انطباعاتنا الظاهرية ، وهم يتلقون النور من الشمس المألوفة وليسوا هم بأنفسهم شعوراً تثير الكون .

إن العلاقة بين ارادتنا وبين الفراغ هي علاقة واضحة ايضاً في مفهومنا الفيزيائي لطاقة الفراغ ، الذي هو مطلق في الكلاسيكية والذي تبدو فيه حتى الفترة الفراغية كشكل ، وبالفعل كشكل اولي منه وذلك لأن تصورات « القدرة » والتوتر تركز على هذه الفترة الفراغية ، صورة العالم الديناميكية لكل من غاليليو ونيوتن ، مما مطابقان في مفزاهما لصورة النفس الديناميكية التي تتخذ من الارادة مركزها للتقل والاستشهاد . وكلا الصورتين (صورة العالم - صورة النفس المترجم) هما فكرتان باروكيتان ورمزان للحضارة الفالوسفية التي اكتمل نضوجها .

ومع انه قد يكون من المألوف أن نعتبر مذهب الارادة مذهباً عاماً لا بالنسبة

الى الجنس البشري ، بل على كل حال بالنسبة الى المسيحية ، لكن من الخطأ أن نعتبر هذا المذهب منشقاً ، نتيجة لذلك ، من نفسة الشعب (Ethos) العربية المبكرة . فهذا الارتباط هو مجرد ظاهرة من ظاهرات السطح التاريخي ، واطراح هذه الظاهرة محل فاشل لأن اطراحها يخلط بين تاريخ الكلمات (السابق) والافكار ككلمة لردة وبين مجرى مصورها ، وبذلك يفقد التبدلات الرمزية العميقة للفحوى الذي يحدث في ذاك المجرى . فمتدما يبحث علماء النفس (مرتضى مثلاً) احتمال وجود عدة « لرادات » ، لردة ترتبط والعمل معاً ، ولغوى تقدم مستقلة عن العمل ، وغيرها لا تمت بأية صلة إطلاقاً إلى العمل ، ولردة هي فقطعة المريد ، ففلساء العرب يكونون عندئذ كما هو جلي وواضح ، يعيشون في المفزى الأعمق للكلمة العربية « لردة » وذلك وفق قواعد صورة نفس تختلف كلية في تركيبها عن الصورة الفاوسية . وذلك لأن عناصر النفس بالنسبة الى كل إنسان ، مهما كانت الحضارة التي ينتمي اليها ، هي لواحيات (جمع لاهوت) ميتالوجيا باطنية . فالذي كان « زفس » في نظر الأولب الظاهري ، كان أيضاً بالنسبة الى العالم الباطني الذي كان كل يوناني يعيه بأنه عالمه ، أي أن « زفس » كان السيد المتوج على عناصر النفس الأخرى . فها هو الله في نظرنا ، الله كسمة العالم وكقوة الكون ، والخالق أبدأ والمسحق ؟ إنه منمكس من فراغ العالم على الفراغ الخيالي للنفس ، وعيوس به بالضرورة كحضور واقعي (Presence) أقول انه هو لردة .

ويرتبط بالضرورة مع ثنائية الكون الأصغر في الحضارة المجوسية ، بالروح والنفس ، بالنفس Pneuma والروح الجسدية Psyche المتعارض القائم بين الله والشيطان ، بين ارموز دواهيان بالية : للفرس ، بين جو هو بلعزوب بالنسبة لليهود والله وإبليس بالنسبة الى المحدثين ، وزبدت القول المتعارض بين الخير المطلق وبين الشر المطلق . ولتلاحظ أكثر من ذلك كيف ان هذين المتعارضين يشعب لونها بالنسبة الى الشعور الغربي بالعالم ، وذلك حينما نخرج الارادة من الصراع الدائر بيننا وبين العقل ظافرة منتصرة وتصبح مركز التوحيد Montheism الروحي ، عندئذ يفدوي الشيطان ويختفي من العالم الحقيقي . وقد أمت قوراً حولية Pantheism العالم

الظاهري في العصر الباروكي أحد العالمين الباطنيين أيضاً ، فكلية «الله» هي بوصفها نقيضاً Antithesis «العالم» كانت دائماً للشكل ذاك (أتوجت على هذا الشكل أو ذاك) تشتمل بدقة على المعنى الذي تشتمل عليه كلمة «لإرادة» وذلك فيما يتعلق بالنفس ، مثلاً : إنه القوة التي تحرك كل شيء داخل ميدانها. ولا يكاد الفكر يتحرك الدين إلى العلوم حتى نحصل على الاسطورة المزدوجة للمفاهيم في الفيزياء وعلم النفس. فمفاهيم «الطاقة» و «الكتلة» و «الإرادة» و «المعاطفة» لا تذكر على الحجة الموضوعية بل لتأترتكز على الشعور بالحياة . والداروينية ليست سوى صياغة ضحلة لهذا الشعور . فلم يكن هناك من أغريقي كانت يمكن أن يستخدم كلمة «الطبيعة» كما تستخدمها البيولوجية الغربية ، وذلك بما في هذه الكلمة من دلالة على نشاط منهاجي مطلق . فالاصطلاح القائل «إرادة الله» هو لغو وحشو بالنسبة إلينا فافله (أو «الطبيعة» كما يقول البعض) ليس سوى إرادة . ولقد أخذ تصور الله عقب عصر الانبعاث يريق الحجرات الحسية الشخصية القديمة لله ، (فال حاضر في كل مكان ، القادر على كل شيء هما مفهومان رياضيان تقريباً) وبصبح شيئاً فشيئاً تصوراً ينطبق على تصور الفراغ اللانهائي ، وبذلك أمسى تصور الله إرادة العالم المتسامية ، ولهذا أذعن التصوير الزيتي قرابة عام ١٧٠٠ للموسيقى الإدائية التي هي الفن الوحيد القادر في النهاية على التعبير بوضوح عما نحسه عن الله . ولتقارن هذا المفهوم في تعارضه وآلهة هوميروس . «فزفس» لا يمتلك أكيداً «السيطرة التامة» على العالم ، بل انما هو جسم بين الأجسام ، (Primus inter Pares) وذلك لأن هذا هو ما يتطلبه الشعور الأبولوني بالعالم. والضرورة العبياء ، آل (Atankas) البارزة في كون الوعي الكلاسيكي ، لا يعتمد على «زفس» إطلاقاً ، بل إنما الأمر على العكس من هذا تماماً ، فالآله أنفسهم يخضعون لها ويدخون . وآشيل يعبر عن هذا الواقع بصراحة في المقطع الرائع من «بروميثيوس» «Prometheus» ، كما وإن هوميروس يشير إليه بما فيه الكفاية ، مثلاً في جهاد الآلهة ، وفي ذاك المقطع الحاسم الذي يصف كيف يأخذ زفس ميزان المصير بين يديه ، لا ليقرو المصير ، بل لتفأ يعرف مصير

هكتور. لذلك فإن النفس الكلاسيكية بأجزائها وملكانها ، تتخيل ذاتها « اولب »
يصبح بالآله صفار ، أما مثلها الأعلى الأخلاقي فانما يتسل في المحافظة على الوفاق بين
هذه الآله ونشر السلام في ربوعهم . واكثر من واحد من الفلاسفة يقضح عذبه
الصلة بتسميته Nous ، أرقى جزء في النفس ، « زفس » . ولرسلو يحض آلهة
زفس بالوظيفة الوحيدة وهي التأمل ، وهذا هو المثل الأعلى لليوجينس أيضاً ،
وهذا يمثل سكونية كاملة النضوج للحياة وذلك في تباينها والديناميكية الماثلة لها
في نضوجها ، ديناميكية المثل الأعلى للقرن الثامن عشر .

إن الشيء ما الغامض المبهم في النفس والذي يسمى « بالارادة » التي هي عاطفة
البعد الثالث وانفعاله ، هو لهذا السبب إبداع خاص تماماً من إبداعات العصر
الباروكي ، مثله في ذلك مثل مرثي التصوير الزيتي وفكرة الطاقة في الفيزياء
الحديثة وعالم النغم للموسيقى الادائية . وقد كان العصر القوطي نذيراً بكل ما
دعمت به هذه القرون المنجزة الى الاكتمال . ونحن هنا حينما نحاول ان نستوعب
قالب الحياة الفاوسية في تناقضها والحيايات الاخرى ، فان ما علينا ان نملمه هو
أن نتمسك بشدة بالحقيقة القائلة بأن الكلمات الأولية : الارادة ، والفراغ ،
والطاقة ، والله التي يحمل بها ويتغلها مضمون الشعور الفاوسية هي شعارات ،
هي الميكل الذي يتحمل عوالم الشكل العظمى والمتقاربة التي تعبر
فيها هذه الكينونة عن نفسها . لقد كانت هناك اعتقاد سائد حتى الآن
بأن الانسان فيما يتعلق بهذه المواضيع (الارادة الفراغ ، الطاقة : الله -
المترجم) يملك بقبضته بكنة من الحقائق الخالدة ، حقائق في ذاتها ، حقائق تتعالج
بنجاح إن عاجلاً أو آجلاً وتصبح « معروفة » ومبرهنة بواسطة مناهج البحث
التقدي . وقد شاركت السيكلولوجيا العلوم الطبيعية أوهامه هذه . لكن النظرة
القائمة بأن هذه الأمور الأساسية « ذات صحة كونية » هي نظرة تنتمي فقط الى
الأسلوب الباروكي في الفهم والادراك . وهذه الامور بوصفها أشكال تعبير ، هي
ذات أهمية انتقالية فقط ، وهي صحيحة بالنسبة إلى الطراز الغربي لاسقل ، لذلك
فإن هذه النظرة تبدل كامل معنى تلك العلوم ونجعلنا لا ننظر اليها فقط بوصفها

مواضيع المعرفة المنهاجية ، بل لنا ، وبدرجة أرفع بكثير، بوصفها أيضاً مواضيع للدراسة السليمانية .

لقد رأينا أن الهندسة المعمارية الباروكية قد بدأت عندما استبدل ميكانيكولوجيا عصري فن الممارس لعصر الانبعاث ، العاضدة والحمل (Support and load) ، بالعنصرين الديناميكيين ، الطاقة والكتلة . فبينما نرى كنييسة «بازي» برونيكثي (Brunelleschi) في فلورنسا تعبر عن الرصانة ورباطة الجأش ، نرى واجهة (Vignola) لجيسو (Gesù) في روما لإرادة تتجسد حجراً . وقد لعب الاسلوب الجديد بشكله الاكليريكي « بالسوعي » والحق ان هناك ارتباطاً باطنياً بين منجزة فيغنولا وبين منجزة جياتشومو ديللا بورتا (Giacomo della Porta) وبين إبداع إغناطيوس ليولا لنظام الرهينة اليسوعية ، التي تمثل إرادة الكنيسة المجردة التجريدية ، كما وان هناك الارتباط ذاته بين عمليات هذا السلك (اليسوعي) غير المنظورة ومداه اللاحدود وبين في حساب التفاضل والتكامل والتوجيه .

ولهذا فإن القارئ ان يصد من الان فصاعداً إذا ما تحدثنا عن الاسلوب الباروكي وعن حتى اليسوعي في السيكلوجيا والرياضيات والفيزياء المجردة . ان لغة الشكل للديناميكية التي تحمل التضاد الحيوي للقدرة والطاقة على التضاد الجسماني العديم الارادة للمادي والشكل ، هي لغة مشتركة بين جميع إبداعات العقل في هذه القرون .

— ٤ —

ان السؤال هو الان: الى أي مدى يحقق انسان هذه الحضارة بنفسه بما تتطلبه منه صورة النفس التي ابداعها ؟ فنحن اذا ما استطينا ان نقرر بصورة عامة ان موضوع الفيزياء القرينية . و الفراع الفعال ، فنعتقد نكون فعلاً قد عرفنا نوع الوجود ، أي محتوى الوجود كما يعيشه الانسان المعاصر . فنحن معشر ذوي الطابع

الفلاوسية قد اعتدنا على أن نشكل انطباعاتنا عن الفرد وفق مظهره الفعال المؤثر ،
 لا وفق مظهره التشكيلي السكوني في ميدان خبرة حياتنا . فنحن نقيس ماهية
 الانسان بنشاطه ، هذا النشاط الذي يمكن أن يوجه الى الباطن أو الظاهر ،
 ونحن نبني كامل حياتنا حكماً على كل المقاصد والاسباب والقوى والقناعات على
 هذه التوجيهية . أما الكلمة التي تلخص هذه النظرة فإنها كلمة الخلق . ونحن عادة
 نتحدث عن «خلق» الرؤوس وصور المناظر الطبيعية والزينات ولغات الفرساة
 والمخطوطات ، وعن خلق فنون وعصور وحضارات بأكملها . فنحن الميزة
 (characteristic) هو قبل كل شيء الموسيقى الباروكية ، وذلك بالنسبة الى
 نغمها والتأليف الموسيقي للآلات (Instrumentation) على حد سواء . وهنا
 تصادف أيضاً كلمة تشير الى شيء ما لا يوصف ، شيء ما يؤكد بصورة خاصة على
 الحضارة الفلاوسية من بين كل الحضارات . ان العلاقة العميقة التي تربط بين كلمة
 «الخلق» وبين كلمة «الارادة» علاقة بيّنة واضحة ، فالارادة تمتثل في صورة
 النفس المكاتبة ذاتها التي يجتهد الخلق في صورة الحياة كما نراها ، والحياة الغريبة هي
 أمر غني عن البيان بالنسبة الى الانسان الغريب . فالفرضية القائلة بأن للانسان
 'خلقاً' هي فرضية أساسية في جميع المناهج الأخلاقية مما اختلفت هذه المناهج في
 نواحيها الميتافيزيقية أو العملية . فالخلق الذي يشكل نفسه في تيار العالم
 (الشخصية ، علاقة الحياة بالعمل) هو انطباع فلوستي عن انسان شكله الانسان .
 وكما انه برهن في صورة العالم الفيزيائية (بالرغم من أشد الاختبارات النظرية تدقيقاً)
 على استحالة فصل الفكرة التوجيهية (Vectorial) للطاقت ، عن فكرة
 الحركة (وذلك بسبب الصفة الانحائية اللازمة للوجه Vector) كذلك
 فانه من المستحيل علينا ايضاً أن تفصل فصلًا حاسماً بين الارادة والنفس ، بين الخلق
 والحياة . فنحن وقد بلغنا ذروة حضارتنا ، وطبعاً منذ القرن السابع عشر ، نشعر
 بأن كلمة «حياة» هي مرادفة ببساطة وصفاً لكلمة «مريد» (Willing) زد
 على ذلك أن تعابير كالقوة الحية ، لمادة الحياة ، الطاقة الفعالة ، هي تعابير وفيرة
 في آدابنا الاخلاقية ، ومحتواها أمر 'ملم به' ، بينما أنه لم يكن يقدور عصر بركليس

حتى أن يترجمها الى لثته .

ولقد أدى حتى الان الزعم القائل بأن كل اخلاقية هي ذات صفة كونية الى اخفاء الحقيقة التي تنص على أن كل حضارة تمتلك بوصفها كائناً متجانساً من مرتبة أرقى ، دستوراً اخلاقياً خاصاً بها . فهناك عدداً من الأخلاقيات كمدة الحضارات . ولقد كان نيتشه أول من لم يلج الى هذا الواقع ، لكنه لم يقترب أبداً وفي أي مكان من المؤرخولوجيا الموضوعية الحقيقية للأخلاق « ما وراء الخير » (كله خير) « وما وراء الشر » (كله شر) ، بل انما قسم الاخلاقيات من كلاسيكية وهندية ومسيحية وعصر انبعاثية يميزانه الخاص بدلاً من أن يفهم أسلوبها على أنه رمز . ومع ذلك فإذا كان هناك من شيء ، يمكن له أن يكتشف الظاهرة الأولية للأخلاق على أنها على هذه الشاكلة ، فإن هذا الشيء هو البصيرة التاريخية للانسان الغربي ، ومهما كان الأمر فإنه يبدو لنا أننا قد نضجنا فقط الآن النضج الكافي الذي يؤهلنا للقيام بدراسة كهذه . ان المفهوم القائل بأن الجنس البشري هو كل فعال مقاتل متقدم متطور (وهذا المفهوم شاع منذ عهد يواكيم أوف فلوريس والعصور الصليبية) قد أمسى بالنسبة إلينا فكرة ضرورية الى حد نجد معه انه من الصعب علينا فعلاً أن ندرك ونتحقق من أنه فرضية غريبة بنوع خاص ، فرضية قائمة وصحيحة لمدة فصل فقط . (Srause) ان روح الجنس البشري الكلاسيكي تبدو ككتلة ساكنة خامدة ، وطبقاً لهذا فإن لهذه الروح اخلاقية مغايرة تماماً يمكننا أن نتعقب آثارها منذ الفجر الهوميرومي حتى عصور الامبراطورية الرومانية . وأكثر من ذلك فإننا سنجد بصورة عامة أن الحيوية الهائلة لشعور الحياة الفلوسفية تتناسب الى أقرب حد تقريباً وشعوري الحياتين الصينية والمصرية ، وأن سكونية الشعور الكلاسيكي الصارمة تطابق الشعور الهندي .

إذا كان هناك من شعوب أبقت قانون « الصراع من أجل البقاء » بصورة دائمة أمام أعينها ، فانها لا شك كانت شعوب الحضارة الكلاسيكية . فلقد شنت جميع مدنها من صغيرة وكبيرة حروباً شواء بعضها ضد بعض ، واستولت في حروبها حتى الاناء المحض ، وقامت بهذه الحروب دون ما خطة أو هدف ، ودون ما

رحمة أو شفقة ، فكان سكانها يلتعنون جسداً بجسد ، مدفوعين بفريضة مناهضة
كلية .

لكن المذهب الاخلاقي الاغريقي بالرغم من هيرقليطس ، كان مذهباً بعيداً
عن الارتفاع بالصداع الى مرتبة المبدأ الاخلاقي . فالرواقيون والأبيقوريون كانوا
يصفون الاستنكاف عنه بأنه مثل أعلى .

ونحن نقرب الى العدالة أكثر بكثير إذا ما قلنا بأن التقلب على المقامات هو
الحافز النموذجي لنفس القرية . فالحيوية والعزم وضبط النفس هي فرضيات .
فإن تحارب صدر صورة الحياة المريحة وإن تقاوت انطباعات البرهة ، وأن تقاوم
ما هو قريب ومحسوس وهين ، وأن تتصر فتبلغ ما هو ذا عمومية ودعومة ، وأن
تربط الماضي بالمستقبل ، هذه الأمور كلها هي مجموع كل المزمات الفاضلة ابتداء
من أبكر المصور القوطية حتى « كنت » وفيغني ، وحتى ما وراء هذين
الفيلسوفين بعيداً أيضاً ، حتى روعة مجتمع القوة والارادة الهائلتين التي تمرض
نفسها في دولنا ومناهجنا الاقتصادية وتقنياتنا .

إن وجهة النظر الكلاسيكية القائمة بانتهاز الفرص والتمتع بالحاضر والكائن
المشبع هي التقيض كل التقيض لما أحسن به « غوته » « و كنت » وبالسكال
والكنيسة والمفكرون الأحرار ، بوصف ما أحسوا به هو وحده الذي يمتلك قيمة
الصراع الفعال والكائن المتضر .

لما كانت جميع أشكال الديناميكية (أنشورية أو موسيقية أو ميكولوجية
أو اجتماعية أو سياسية) تهتم بحل وتفسير العلاقات اللانهائية ولا تعالج الحالة
الافردانية أو مجموع الحالات الافردانية ، كما فعلت الفيزياء الكلاسيكية ، بل إنما
تعالج المجرى النموذجي ، أو العملية وقاعدتها الرطائنية ، لذلك يجب أن يفهم
أن الخلق هو ذاك الشيء الذي يبقى من حب المبدأ ثابتاً في حل الحياة وتفسيرها ،
وحينما يندم ثابت كهذا فمندئذ تتحدث عن « افتقار الى الخلق » . إنه الخلق
(الشكل الذي يوجهه يستطيع وجود متحرك أن يجمع بين أسس ثابتة في الجوهر
وبين أقصى حد من قابلية البذل في التفاصيل) هو الذي يجعل رواية السير الشخصية

أمراً يمكناً (كرواية غوته : Wahrheit und Dichtung) فيبر الشخصية لبورتاك الأصة في كلاسيكيتها هي عند المقارنة مجرد مجموعة من الحكايات التي منظمت معاً تنظيمياً كرونولوجياً ، وليست بصورة منتظمة من صور التطور التاريخي . ولا أشك في أن هناك من يجادل في كون هذا النوع الثاني من السير الشخصية أمراً يمكن له أن يداعب خيال السياديس أو بركليس ، أو أي شخص أبولو في أصل آخر بالنسبة الى هذا الموضوع . فلا تنقص خبرات هؤلاء الكتبة ، بل لما تنقصها العلاقة ، فهناك شيء ما ذري Atomic حولهم . وبالمثل فإن الفرد اليوناني في ميدان العلم لم ينس فقط أن يبحث في مجموع معلوماته التجريبية عن قوانين عامة ، وذلك لأن مثل هذه القوانين لم تكن موجودة في كونه كمي يعثر عليها .

بما ورد يتضح لنا ان علوم دراسة الاخلاق ، لن تستطيع ان تلتقط كثيراً من فضلات الحصاد (تعفر) في الحقل الكلاسيكي وخاصة فيما يتعلق بالأمور السياسية والغرافولوجية (فن معرفة الأخلاق من خط اليد Graphology المترجم) . ونحن لا نعرف خط يدها ، لكننا نعرف أسلوبها في التوين ، وإذا ما قارنا هذا الأسلوب بالأسلوب القوطي لوجدناه بسيطاً بساطة لا يصدقها العقل وشديد الوهن في تعبيره عن الخلق (ولتأمل في التمرجات وبراعم شوك الجمل (اقتنا) التي يتسدها هذا الأسلوب) . ومن جهة أخرى فإنه لم يحدث أبداً أن تتجاوز أي أسلوب آخر هذا الأسلوب في اعتداله واستوائيته . ولنا بحاجة الى القول بأنه إذا ما انتقلنا الى البحث في الشعور الكلاسيكي بالحياة ، فمندئذ سنجد حتماً بعض العناصر الاساسية للقيم الاخلاقية ، تتناقض والخلق ، التناقض ذاته الغائم بين التمثال و « الفوغية » ، بين الهندسة اليوقليدية والهندسة التحليلية ، بين الجسم والفراغ . ونحن نجدتها في الوضع والإقامة ، وهذان هما اللذان يزودان علوم دراسة الاخلاق الكلاسيكية بالأسس الضرورية لسكونية روية . فالكلمة من المفردات الكلاسيكية التي ترادف كلمتنا « الشخصية » هي « Persona » ، وهذه معناها الدور (Role) أو القناع (Mask) ، ولقد كانت تعني أيضاً في

الثقة اليونانية ، أو الرومانية المتأخرة زمناً النظرة العامة (العمومية) والسحنة ،
وهذان يتساويان في نظر الانسان الكلاسيكي وجوهه ونواته . وكان الخطيب
يوصف بأنه يتحدث بلسان (Persona) كاهن أو قائد عسكري . (وهو بذلك
لا يتحدث بلهجة صادرة عن خلق أو مزاج كما يتوجب علينا أن نقول) .
وكان العبد هو .. ، أي انه ليس له موقف أو كيان في الحياة العامة ،
ولكنه ليس ... ، وهذا ما معناه أن له نفساً . ولكن الرومان عندما يريدون أن
يعبروا عن الفكرة القائلة بأن المصير قد أناط بأحد الناس دور الملك أو القائد
العسكري يقولون : (Persona تعني أيضاً فتاعاً مسرحياً - المؤلف) .

وهذا التعبير يظهر بما فيه الكفاية النظرة الابولونية الى الحياة . فليت
الشخصية (Personality) هي ما يشار إليها هنا ، واعني بالشخصية تفتح إمكانات
باطنية خلال الجهاد الفعال (بل لما يشر الى اصطلاح وقفة (بوز) تلائم ملازمة
دقيقة ، ولتقل ، مثلاً للفن الاعلى التشكيلي للكانن الانساني . ويلعب الجلال في
الاخلاقية الكلاسيكية وحدها دوراً هاماً وخطيراً ، حيث يبلغ دائماً مرتبة
المجموعة الحسنة الانتظام من الملامح والحلال والميزات المحسوسة الواضحة والمعرفة
للناس الآخرين تعريفاً تبدو معه أنها خاصة بهم اكثر من خصوصيتها بصاحبها
(صاحب الملامح والحلال - المترجم) . لقد كان موقف الانسان من الحياة الباطنية
في نظر الكلاسيكية هو موقف المفعول به وليس موقف الفاعل . ولم يكن الفرد
الكلاسيكي يكتسح الحاضر المجرد والبرهة وصدور الصورة بل إنما كان يفسرها
ويجلبها ، ولهذا يصبح تصور حياة باطنية في مثل هذه الأحوال أمراً مستحيلاً .
إن مغزى شبه جملة ارسطوطاليس التالية : . (وهذه جملة لا يمكن ترجمتها ،
وهي وان كانت قد ترجمت الى اللغات الغربية ، غير انها ترجمت بروح هذه اللغات)
بدل على ان الناس هم عدم لذا ما كانوا وحيدين متوحدين (وهل بعد هذا القول
من أمر مناصف للعقل كأن يكون هناك روينصون كررزو اغريقية ؟ !)
وعلى انهم يعتبرون فقط شيئاً اذا ما اجتمع جمعهم في الاسواق العامة
(Agora or Forum) ، حيث يعكس كل انسان رفيقه ، وهذا العمل وهذا

فقط يكتب وجود الفرد حقيقة أصيلة . وهذا كله مضمّن في شبه الجملة : ...
التي كانوا يسمون بها ثواب الأقاليم في المدينة . وهذا نرى أنّ الصورة الشخصية
الباروكية تطبق على عرض الإنسان عرضاً يجعله يمتلك خلقاً ، وأنّ العرض
الانيسكي للإنسان ، فيما يتعلق بموقفه كـ (Person) ، وفي أحسن عصور
« أتينا » ، كان يجنح بالضرورة الى المثل الأعلى لشكل التمثال العاري .

- ٥ -

وقد انتج هذا التمازج اشكالاً من التراجيديا يختلف الواحد منها عن الآخر
اختلافاً جذرياً في كل ناحية من نواحيه . والحق أنّه ليس هناك ، من أي شيء
مشترك بين الدراما الخلقية الفالوسية وبين الدراما الإبولونية ذات الوضع الغم
سوى الاسم .

وابتداءً بـ سنيكا (Seneca) وليس بأشيل وسوفوكليس ، وهذا ذو مغزى
كاف (اعتماداً على أنّ الهندسة المعمارية المعاصرة قد ربطت نفسها بروما الإمبراطورية
وليس بـ استوم) أخذت الدراما الباروكية تجعل بتأكيد متزايد من الخلق بدلاً من
الواقعة مركز ثقلها ، أي أصلاً لمنهاج من أحداثيات روحية تعطي الوقائع
المسرحية وضعاً ومعنى وقيمة فيما يتعلق بها . وقد أسفر هذا الاتجاه عن تراجيديا
لواحدة ذات قوى فعالة وذات حركة باطنية لا تحتم الضرورة عرضها في شكل
منظور ، بينما أنّ منهاج سوفوكليس كان يستخدم أقلّ قدر ممكن من الحدوث ،
وكان يضع هذا الحدوث وراء المشاهد وخاصة بواسطة براعة « الساعي »
في صناعته .

إنّ التراجيديا الكلاسيكية ترتبط بأوضاع عامة وليس بشخصيات خاصة
معينة . وقد وضعها أرسطوطاليس محمداً معناها في الجملة اليونانية التالية :
إنّ ذاك الذي يدعوه أرسطوطاليس في كتابه « Poetica » (هذا الكتاب الذي

هو بالتأكيد أشد كتب شعرنا خطورة) ب ، أي الاحتمال التالي للفرد المهبلي الثاني ، وفي وضع أليم ، قدراً قليلاً من المفهوم المشترك وتصورنا للخلق (وأعني بالخلق دستور « الأنا » الذي يفصل في الحوادث) يعادل ما للسطح في الهندسة اليوقليدية والمفهوم المسمى باسم مشابه لهذه في نظرية « ريمان » (Riemann) للمعادلات الجبرية . ولقد كان من سوء حظنا ان ندرج ، لمدة قرون من الزمن ، على عادة ترجمة كلمة ... بكلمة « خلق » بدلاً من أن نفسرها بكلمة دور ، صبر احتمال ، وضع ، (لأن ترجمة تلك الكلمة أمر يكاد يكون مستحيلًا) . إن عطليل (Othello) وديكيشوت ولا « ميزانتوب » وفيرتر وهذا غابريلمي الأخلاق (جمع خلق) ، ولذلك فإن التراجيدي تشكل من مجرد وجود الكائنات البشرية ، وذلك فيما يتعلق بكل كائن منهم وبيئته الخاصة . فصراعهم (أكان ضد هذا العالم أو العالم الثاني أو ضد أنفسهم) هو صراع مكتوب عليهم ومحتم نتيجة لأخلاقهم وليس نتيجة لأي سبب يفرض عليهم من خارج ذواتهم ، فهم بمثابة نفس ألقى بها في نسيج من علاقات متضاربة متاقضة لا تسلم بأي انحلال صاف أو ذوبان خالص . أما الأشخاص المسرحيون الكلاسيكيون ، فلهم على العكس من هؤلاء ، فهم مجرد ادوار وليسوا بأخلاق ، فلاشخاص ذاتهم يدون على المسرح المرة تلو الأخرى : الشيخ ، العاقل ، العاشق ، وجميعهم أجسام بطيئة الحركة تتنقع بأقنعة وتسير على أرجل خشبية (طواة) . ولذلك فإن القناع في الدراما الكلاسيكية (وحتى في المرحلة المتأخرة زمنياً) عنصر مهم في ضرورته الرمزية ، بينما أن مسرحياتنا لا يمكن أن تمثل دون تحريك قسبات الوجه وحركات معاللة .

وليس هذا مجواب في أن تشير الى الحجم الكبير للمسرح الاغريقي ، وذلك لأن حتى المثل الجعول (حتى تمثل الصورة الشخصية) كان يتنقع بقناع ، ولو أنه كانت هناك أية حاجة روحية الى المزيد من الاستمدال فإن الشكل الهندسي كان وشيك الظهور بسرعة كافية .

إن ما يحدث في التراجيدي الحديثة يكون نتاجاً لتطور باطني طويل الأمد ،

ولكن المقدمات السيكولوجية لا تلعب أي دور فيها ينزل بأجاسكس وفيلو كيتس وانتون والكيترا (وذلك في حالة اقتراضاً بأن هؤلاء مثل هذه المقدمات) .
فالأحداث الحاسمة التي تنزل بهم بوحشية من الخارج كأنها المصادفة ، يمكن أن تنزل بأي إنسان آخر وتكون لها النتائج ذاتها ، وليست هناك من ضرورة تستوجب هذا الإنسان الآخر أن يكون من الجنس (Sex) نفسه .

ولا يكفي أن نفرق بين التراجيدي الكلاسيكية وبين التراجيدين الغربية بقولنا أن هذه هي دراما الفصل وتلك دراما الحادثة . فالتراجيدين الفاونسية هي بيوغرافية أما الكلاسيكية فهي قصصية ، وهذا ما معناه أن الأولى تعالج مغزى حياة كاملة ، بينما أن الثانية تعالج محتوى برهة واحدة فقط . فمثلاً ما هي العلاقة التي تشد كامل الماضي الباطني لأوديب أروستيس الى النازلة المدمرة التي تنزل به ضياعاً على طريقه ؟ إذن فهناك نوع من المصير الذي يتقضى اقتضاضاً أسمى كالصاعقة ، وآخر يجدل نفسه كخيوط غير منظور مع مجرى الحياة وهو ذاك الذي يميز هذه الحياة عن جميع الحياتات الأخرى فليس هناك من أثر لها صغر شأنه في الوجود الماضي لمطيل (هذه الرواية الرائعة ، وهي قطعة استاد من التحليل النفسي) إلا وله شيء من علاقة بالأساة . فالكراهية العنصرية وتوحد حديث النعمة بين النبلاء ، والبربري بوصفه جندياً وابناً للطبيعة ، ووحشة عازب متقدم في السن ، كل هذه الأشياء لها فصولها ومفرداتها .

ولتقارن أيضاً بين خلق الملك لير ومحمل وعرض هذين الخلفين وبين ما في مسرحيات سوفوكليس من أشخاص وشخصيات . إن هاتين المسرحيتين هما عرضان سيكولوجيان بدءاً ووسطاً وختاماً ، وليست جملة لتفاصيل ومعلومات خارجية . فالعالم النفسي وفق مفهومنا لهذه الكلمة ، أي البجاعة في نقاط الانعطاف الروحي لم يكن معروفاً أبداً للاغريق . (ومثل هذا العالم من الصعب أن نفرق هذا اليوم بينه وبين الشاعر) فهم لم يكونوا أكثر تحليلاً في ميدان النفس منهم في ميدان الرقم ، وكيف يمكن أن يكونوا كذلك وتلك هي حال النفس الكلاسيكية ؟ فالسيكولوجيا هي الدلالة الخاصة بالأسلوب الغربي لصياغة الناس ،

فهذه الكلمة تسع صورة شخصية صورها ميراندت كما تسع موسيقى « ترستان » وجوليان سوريل لستندال سمها « الحياة الجديدة » « لداني » ، ولا يوجد لها شه في أية حضارة أخرى. وإذا كان هناك من أي شيء تطرحه الفنون الكلاسيكية جانباً وبصورة حاسمة فإنما هو هذه الكلمة ، وذلك لأن السيكلوجيا هي الشكل الذي يعالج فيه الفن الانسان بوصفه لبرادة متجسدة وليس بوصفه ...

ونحن إذا ما لقنا يوريدس بالعالم النفسي فمتدئذ نقض جهالتنا بماهية السيكلوجيا . فلنتأمل في ميتولوجيا الشمال اقبالها من فيض من الاخلاق المتجلية في الاقزام المكاره الحية والعاقة العجر والسعالى المكيدن ، ولنتأمل في « بالدر » ولو كي ! أما زفس وأبولو وبوسيدون وأريس فهم مجرد رجال ، زد على ذلك ان هرمز الشاب وأثينا التي هي أفرو ديت الأنضج والالهة الصغار لا يمكن أن 'يعرفوا' (كما يبدل على ذلك الفن التشكي المتأخر زمناً) إلا بواسطة الياضات المحفورة على قائلهم . والقول ذاته ينطبق دون تحفظ على مثلي المسرح الأتيكي . أما لدى فولفرام فون ايشنباخ وسرفنتس وشكبير وغوته ، فإن الأساوي هو فرد ، وحياة تتطور من الداخل الى الخارج تطوراً ديناميكياً وظاهياً ، ولا يمكن لنا ان نفهم مجاري الحياة إلا بنسبتها الى الأساس التاريخي للقرن. لكن الحياة لدى عظام كتاب التراجيديا في أثينا تنفذ من الخارج ، وهي لذلك سكونية يوقليدية ، ونحن نمود لتكرار الجملة التي سبق لنا ان استخدمناها حين معالجتنا لتاريخ العالم ، فنقول بأن الحادثة المدمرة هي حقيقة (نسبة الى حقبة) في التراجيدي القلاوسية بينما أنها عارضة عابرة في التراجيدي الكلاسيكية ، وحتى محط الموت في حالة كونه فقط آخر حلقة من سلسلة المصادفات المحضة يلقى وجوداً بالنسبة اليهم

ان التراجيدي الباروكية ليست سوى هذا الخلق التوجيهي ذاته الذي 'دفع به وطور في عالم التور ، وأظهر كمنعطف بدلاً من أن يظفر كمدالة ، وكسبب للحركة بدلاً من طاقة كامنة . فالانسان المنظور هو الخلق ككامن ، أما الفعل فهو الخلق في حالة العمل .

ان هذا الشيء المردوم تحت طبقات من تذكارات التكسك وسوء الفهم الذي لا يزال يخفيه هو كامل معنى فكرة مأساتنا المسرحية . فالإنسان التراجيدي في المفهوم الكلاسيكي هو جسم يوقليدي ضربه « هايمرين » « Heimarmene » في موضع لم تكن له إرادة في اختياره ولا يستطيع تبديله لكنه يرى في الضوء السلط على سطوحه من الخارج شيئاً غير قابل للقشوبه . Quand même . وهذا هو المعنى الكامن وراء كون آغا منون ، والذي وفقه أخضعت أوديب للأورا كل Oracle . فالاشخاص البارزون في التاويخ الاغريقي حتى الاسكندر يذهلوننا بعدم مرونتهم ، فليس هناك من واحد تصهره معركة الحياة فتحول مجرى حياته وتبدله كأولئك الاشخاص الذين نعرفهم كلوثر وليولا أما مانغسل نحن الى تسميته بالميزات والخصائص (ميلاً شديداً) في الدراما الاغريقية ، فانما هو ليس سوى انعكاس الحوادث على البطل وليس ابدأ انعكاس الشخصية على الحوادث .

ولذلك فنحن معشر الفاضلين نفهم بالضرورة العميقة للدراما على أنها الحد الأقصى للنشاط ، ويفهمها الاغريق بالضرورة العميقة أيضاً ، على أنها الحد الأقصى للسكون وللصور الذاتي . ونحن نقول بصورة عامة بأنه ليس في التراجيديا الأتيكية أية حادثة اطلاقاً . فالمسرحيات الدينية كانت مجرد . . . ، أي أنها كانت لمجراوات طقوسية . ومن شكل المسرحية الدينية بما تقتضيه من تجوال اقتبس آشيل (بوصفه أوليسي من اتيكاً)^(١) الدراما الرفيعة التي أبدعها .

لن ارسلوطاليس يعرف التراجيدي بأنها محاكاة للعادات وتقليد لها . وهذا التقليد يعادل « تدنيس » المسرحيات الدينية وينطبق عليه . ونحن نعلم بأن آشيل ذهب بعيداً في اتجاهه هذا اذ أنه جعل من الزمن الكهنوتي كهنه اليوسيس (Eluesis) الذي الرسمى لمثل المسرح الاتيكي ، وعلى هذا الاساس استندت التهمة التي وجهت اليه وذلك لأن بتحولها من المحدودية الى المرح

١ - نوع من الدراما الاغريقية كتبت خصيصاً لتتل في اعياد الالهين ديتر وبرسيفون

- المترجم -

والسرور ، لم تترك على الاسطورة الرواة ، بل إنما على العمل الطقوسي الكامن وراءها ، ولذلك كان المشاهد يفهمها ويمس بها على أنها ذات رمزية عميقة . وقد ارتبط بهذا العنصر من عناصر الدين اللاهوميوسي المبكر عنصر آخر جليل ماجن وهائل تمثل في مشاهد مهرجانات الربيع للاحتفال بمبد ديتير وديونيسوس . فالرقصات الوحشية والاغنية المرافقة لها كانت جرثومة الجوقة المأساوية التي تضع نفسها أمام الممثل أو « رداد » ثيسبيس Thespiis^١ (٥٣٤) .

ترعرعت التراجيدي الاصلية ونمت من المرافقة (Threnos Maenia) وأصبحت التيشيلية المرحية في مهرجان دونيس (الذي كان أيضاً عيداً من أعياد النفس) في وقت ما جوقة من الرجال الناديين ، وفي عام ٤٩٤ أخرج فرينثوس مسرحية « سقوط ميليتوس » (Fall of Miletus) ولم تكن هذه المسرحية دراما تلويحية بل إنما كانت مراثاة لنساء ميليتوس) .

وقد فرضت عليه غرامة باهظة نتيجة لعمله هذا ، وذلك لأن مسرحيته تميد الى أذهان الناس ذكرى كلثة عامة .

والحق ان ادخال اشيل للمثل الثاني هو الذي حقق الجوهر في التراجيديا الكلاسيكية ، فالمرثاة بوصفها الموضوع المقرر ، أخضع فيها بعد للمرض البصري للالام البشرية المبرحة بوصفها دافعاً حاضراً .

أما صدر القصة فليس « عملاً » بل إنما هو مناسبة تقتضي الجوقة لتطلق بأغانيها التي لا تزال تؤلف ال.... الأصلية . فليس من المهم أنشير الى الحادثة رواية أو عرضاً ، فالمشاهد كان يسيطر عليه مزاج وقور مهيب إذ كان يحس بان كلمات العاطفة الشجة المتألة (Pathos) إنما تعنيه وتعني مصيره . ففي داخله كان يحدث ال.... ، أي العنصر الرئيسي في تمثيل الواقعة التلويحية . ومما كانت بيئة الاسطورة ورسالتها ، فان المراثاة الدينية لآلام الجنس البشري كانت دائماً تحتل

١ - Thespiis : مؤسس الدراما الاغريقية .

(المترجم)

مركز الثقل في كامل التشيلية ، كما نرى أكثر من ذلك وخاصة في بروميشوس وآغامنون والملك اوديب ، ولكن سرعان ما تامت عظمة الاحتمال البشري فوق المراثاة ، هذه العظمة المتجلية في موقف الـ ... للبطل . لكن الموضوع لا يدور حول الفاعل ذي الارادة الجياشة التي تصطدم بمقاومة العناصر القوية عنها وتتكسر عليها ، أو تجاهد ضد الشياطين داخل صدر البطل ، بل لها هو يمثل لمرادة الصبور الذي يدمر وجوده الجسدي تدميراً اعتباطياً . ان تزيولوجي (الرؤية التشيلية المؤلفة من ثلاثة فصول مستقل كل واحد منها عن الآخر - المترجم) بروميشوس تبدأ في النقطة التي كان لا شك غوته سينطلق منها .

ان جنون الملك لير هو موضوع الفعل التراجيدي ، لكن اجاكس بطل سوفوكليس تضربه الإله أثينا بالجنون قبل أن تبدأ الدراما ، وهنا يكمن الفرق بين الحلق وبين الشخص المسير (Operated) .

ان الحرف والرافة هما حقاً كما يقول ارسطوطاليس يشكلان الأثر الضروري الذي تحدته التراجيديا الأغريقية في نفس المشاهد الاغريقي (والاغريقي فقط) ، وهذا يتضح فوراً من اختيار المشاهد لأشد المناظر تأثيراً ، وأعني بهذه المناظر ، مناظر حطام النسيب المحزن ومناظر القبول والتسليم ، أما الانطباع الاسامي الذي ينشأ عن النوع الاول من المناظر فهو الرعب ، وتنتشأ الرافة والشفقة عن النوع الثاني . أما الـ داخل المشاهد فتستلزم المثل الأعلى لوجوده أن يكون مثلاً أعلى لذلك الـ

ان النفس الكلاسيكية هي كائن حاضراً ، محض ، و محض جامد مشلول الحركة ومنعزل . أما أن يرى المرء هذا الكائن مهدداً بأخطار غيرة الالهة وحسبهم ، أو أن يشهد المصادفة العمياء تنقض فوق رأسه دون ما سبب أو تحذير أو انذار ، فان مثل هذين الأمرين لها من أشد الاختبارات خوفاً ورعباً . فيعذور الكائن الاغريقي ذاتها بضربها نفس الشيء الذي ينمش الكائن الفاونسي المتحدي ويدفع به الى النشاط الحيواني . ومن ثم أن يجد الكائن الانساني أنه قد أنقذ ونجا ، وان يرى الشمس تشرق ثانية والنيوم الرعدية القاعقة المظلمة تراكم

وتدافع مبتعدة في أفق سحق وان يغتبط بهذه اللغة الكريمة العظيمة اغتباطاً
 عميقاً ، وان يشهد النفس الاسطورية المذبذبة تستمد انقاسها وتتنفس من جديد ،
 فان هذه الأشياء كلها هي الـ ، لكن هذه تستلزم شعوراً بالحياة غربياً عنا
 غربة كلية ، حتى ان الكلمة الاغريقية نفسها التي اوردها آنفاً * هي كلمة من
 الصعب ترجمتها الى لغاتنا وأحاسينا . ولقد اقتضى لقناعنا بأن هذه هي أيضاً
 القاعدة الروحية لأساتنا المسرحية الخاصة ، ان يستزف كل من الفن الباروكي
 وعصر « التكلسك » كل طاقات صناعيتها الجاليتين وتأكيدهما المسندين بأشد
 أنواع الاذعان تواضعاً أمام النصوص العالمة ، ولا غرو في ذلك ، فان ما تحدثه
 فعلاً مأساتنا المسرحية من أثر في نفوسنا فانما هو مناهض تماماً للأثر الذي أرادوه
 هذان . (الباروكي والتكلسك) فمأساتنا المسرحية لا تنفذ من ضغط الحوادث
 وتقلها المبيت ، بل انما تلصقنا وتشتير فينا العناصر الديناميكية ونحنأ وتمتعا .
 فهي توقظ الأحاسيس الأولية لكانن إنساني نشيط فعال ، توقظ شراسة التوتر
 وغبطته ، وتستهت الخطر والفعل العنيف والنصر والجريمة وابتهاج النصر والتدمير ،
 وزبدة القول توقظ الأحاسيس التي كانت غافية في اعماق كل نفس شمالية منذ أيام
 الفايكنغز وآل هونغشتاوفن والصليبيين . هذا هو الأثر الشكسبيري . اما
 الانسان الاغريقي فلم يكن يستطيع ابدأ أن يتسامع وشخصيات ككبث ، أو بصورة
 عامة ، لم يكن يستطيع ابدأ إدراك مغزى هذا الفن الجبار لمرض السيرة الشخصية .
 ومن الواضح ان شخصيات كالللك ريتشارد الثالث ودون جوان وفاوست
 وميثايل كول هاس وغولو (وهذه شخصيات غير كلاسيكية من قمة الرأس
 حتى أخمص القدم) لا توقظ في نفوسنا العطف بل الحد العميق ، ولا تشتير فينا
 الرعب بل الرغبة الفاضلة في أن نتألم ، ان نشاركها آلامها ، (وهذه هي شفقة
 من نوع آخر تماماً) وهذا أمر جلي متطور حتى يومنا هذا الذي نرى فيه أن
 التراجيديا الفلاوسية قد بلغت طورها الحتمي ونرى التراجيديا الالمانية قد
 ماتت أخيراً ، ونشهد فيها نزع الآداب في طورها الاسكندري .

* انظر نالغذف الكلمات اليونانية في الامتاحة عنها بتعامات تشير الى مكانها لعدم تيسر الحرف اليوناني .

لكن النازع الفاوستي الجروح الى الفتح والاكتشاف لا يزال له حتى الآن بعض من أثر واضح في قصة المغامرة « المتيرة » وفي القصة البوليسية ، وأكثر من هاتين في الدراما السينمائية (التي تحاكي التمثيل الصامت الكلاسيكي المتأخر زمنياً) .

هناك فروق متناظرة بين النظريتين الأبولونية والفاوستية في أشكال العرض الدرامي الذي تته الفكرية الشعرية . فالدراما الكلاسيكية هي قطعة من تشكيل أي مجموعة من المناظر الشجيرة المدرجة كتضاريس ، وهي تمثل واقعة تاريخية اطلالها « قراقوزات » جارية مفطورة على كراهية السطح المؤكد للجدار الخلفي . فالعرض يقوم على لغات خالقة الخيال وبالع فيها ، أما وقائع الاسطورة فالتا تلي بوقار اكثر من أن تعرض وتمثل أما تقنية الدراما الغربية فالتا تستهدف نقض ما تستهدفه الكلاسيكية ، فهي تشكل من حركات غير متقطعة ومن اطراح حازم للبرهات السكونية للتأفة . إن « الوحدات الثلاث » المشهورة ، وحدة المكاث ووحدة الزمان ووحدة الحادثة هي ، كما تطورت عفويًا في أثينا (مع أنها لم تضع كقواعد) ، تفسير وايضاح لنموذج من التمثال المرمرى الكلاسيكي ، وهي مثله بيان ودلالة عما كان يحس به الانسان الكلاسيكي ، إنسان المدينة ، وإنسان الحاضر المجرد والإيماء عن الحياة . وهذه الوحدات هي جميعاً وحدات فعالة البلية ، وتشكلان إنكاريين للماضي والمستقبل ، ورفضاً لكل عمل روحي بعيد . ويمكن لنا أن نلخص هذه الوحدات في كلمة واحدة . أما فرضيات هذه « الوحدات » فالتا فرضيات يجب أن يلبس بينها وبين الفرضيات المشابهة لها شيئاً سطحيًا ، فرضيات دراما الشعوب المشتقة لغاتها من اللغة الرومانية . فلقد أخضع المسرح الاسباني نفسه في القرن السادس عشر لسلطة القواعد « الكلاسيكية » ونفذها ، ولكن من السهل علينا أن نلاحظ في هذا نفوذ *Noblesse obligée* . فالكرامة القشطالية (نسبة الى قشتالة) لبث النداء دون أن تعرف أو بالاعرى دون أن تكلف نفسها بأن تعرف المفزى الأصلي لهذه القواعد . فلقد قام كتاب الدراما العظيم من الاسبانيين ، وخاصة تيرسودامولينا « *Tratado de la*

بصاغة «الوحدات» الباروكية، لكن صياغتهم لما لم تكن بمثابة إنكارات ميتافيزيقية، بل لما كانت مجرد تماير روح مجاملة من طراز وقيع، وعلى هذه الشاكلة اقتبس كورنيي التليذ البين المريكة «الجرانديزا» Grandizza «الاسبانية» هذه الوحدات. والحقي أن هذه الخطوة كانت خطوة خطيرة. فإذا كانت فلورنسا قد ألقت بنفسها في أحضان تقليد النحت الكلاسيكي، (هذا النحت الذي كان كل إنسان يعمل فيه والذي لم يتوصل أي إنسان إلى امتلاك مقياسه الأخير) فإن عمل فلورنسا هذا لم يتجهم عنه أي من أذى أو ضرر، لأنه لم يكن هناك يومذاك من أي تشكيل شمالي قد يتضرر من جراء عمل فلورنسا. لكن الأمر يختلف في التراجيديا. فهنا كانت توجد إمكانات للدراما جارية، دراما فاونسية أصيلة ذات أشكال وجراة لا يدركها الخيال. أما عدم ظهور مثل هذه الدراما، وعجز كل عظمة شكسبير والدراما التيونونية عن التحرر الكامل من سحر هذا العرف الذي أميء فيه، فالتأيمود أولاً وأخيراً إلى الإيمان الأعمى به لطة أرسطوطاليس وسيادته. وذلك الذي ربما لم تأت به الدراما الباروكية، ليه بقي تحت تأثير الملحة الغروسية والتشيلية القوطية لعيد الفصح والتشيلية الدينية وذلك في الجوار القريب من الأرانوروي وقصص العاطفة الموسيقية دون أن تترامي إلى سمه أبة هتامة من المسرح اليوناني! فالت تراجيديا تنشأ من روح الموسيقى الكونديروبتية، تراجيديا متحررة من المحدوديات الخاصة بالشكيل، وسحر دوامي يستطيع أن يتطور ابتداء من اورلاندو ولاسو وبلاستربنا (جنباً إلى جنب وهنويغ شوتر وباغ وهندل وغلوك وبيتهوفن، لكن تطورا كاملاً في حريته) ليصبح شكلاً نقياً خاصاً به: هذا ما كان ممكناً، وهذا هو الذي لم يحدث، والفضل كل الفضل في كون تصويرنا الزبتي يمتلك حرية باطنية يعود أولاً وأخيراً إلى تلك المصادقة السعيدة التي أتت على فن التصوير الاغريقي على الحافظ ولم تق لنا منه أثراً.

لم تكن الوحدات كافية بالنسبة الى الدراما الاثينكية . لذلك طالبت بأكثر منها ، فاستلزمت القناع الصارم بدلاً من حركات الوجه ، وبذلك حرمت الوصف الخلفي الروحي بالروح نفسها التي حرمت بها العاطفة الاثينكية تحت غايل مشابهة لنماذجها . وطالبت بشخصات أحجامها اكبر من أحجامها الطبيعية ، وحصلت عليها بواسطة تضخيم حذاء الممثل وحشويته الى درجة كان يصعب معها عليه ان يتحرك أو يسير ، وبهذا استأصلت الدراما الاثينكية كل ما فيه من فردية ، واخيراً طالبت بالقاء رتيب الترداد للأغاني وقد امتنت هذا المطلب بواسطة لسان آلة موسيقية كانت تثبت في القناع .

إن نص التمثيلية العاري كما نقرأه اليوم (دون أن نقرأ بين سطوره الروح الفوطية وشكسبير ورؤبانا الخاصة) هو قليل التعبير عن المغزى الأعمق لهذه الدرامات . لقد أبدعت منجزات الفن الكلاسيكي من أجل العين فقط ، وحتى من أجل العين الجسدية للانسان الكلاسيكي ، ولهذا فان الامرار تكشف عن نفسها عندما توضع فقط في أشكال حسية . وهنا ' بلغت انتباهنا الى أحد مظاهر التراجيدي الاغريقية الذي نجد فيه كل تراجيدي أصيلة في فاوستيتها مظهراً لا يمكن التسامح معه ، واعني بهذا المظهر الوجود الدائم للجوقة على خشبة المسرح . فالجوقة هي التراجيديا البدائية ، لأن الـ ... بدونها يصبح أمراً مستحيلاً . فخلق الانسان هو شيء خاص بالانسان ، لكن الموقف الذي يتخذه الانسان معنى فقط في ارتباطه بالآخرين .

فالجوقة كجمهور (وهذا أمر نموذجي في تعارضه والانسان الوحيد أو

الانسان الباطني ، ويتناقض والمونولوج (المناجاة - مخاطبة المرء لنفسه المترجم)
 الغربي . أقول ان هذه الجوقة موجودة على خشبة المسرح بصورة دائمة ، وهي
 الشهيد على كل مناجاة (مونولوج) . وهذه الجوقة التي يتقي الخوف بواسطتها في
 الحياة - المسرح ، كما يتقي أمام الجمهور من اللاحدود والفراغ في الحياة الحقيقية هي
 جوقة أصيلة في « أبولونيها » . فاستعراض المرء نفسه أمام الجمهور ، والتدب
 المتفاخر أمام الجموع - بدلاً من الاحزان المتوحدة التي يعانها المرء في غرفة نومه ،
 والدموع والمرائي التي تمثل سلسلة كاملة من دوامات كفيو كتيبس وتراشينا
 (Trachiniae) ، واستحالة كون الانسان وحيداً ، وشعور المدينة ، وكل ما
 هو أنثوي في هذه الحضارة الذي نراه مبعوداً ومعبوداً في « بلقيد أبولو »
 (Belveder Apollo) أقول ، لن هذه الأمور كلها انما تكشف عن ذاتها وتقض
 نفسها في هذا الرمز الذي ترمز اليه الجوقة .

وغن اذا ما قشنا عن شبه لهذا النوع من الدرامات فاننا نجد في مونولوج
 شكسبير المنفرد ونفس في المحادثات وحتى في مناظر المجموعة من الناس بالبعد
 الشاسع الذي يفصل بين الأشخاص ، حيث نشعر بأن كل شخص منهم يستمد في
 اعماقه الى نفسه فقط ، وليس هناك من شيء يستطيع أن يتغلب على هذا التأي
 والبعد الذين نشعر بهما في هملت كما في « تاسو » وفي دنكيشوت كما في فيوتر ،
 ونفس حتى بأن بوسيفال لإشبنباخ مليء بها ومطبوع بمفهوم اللانهاية . وهذا الفرق
 قائم بين كل الشعر الغربي والشعر الكلاسيكي . فكل شعرنا القنائي ابتداء من
 « فالتر فون دي فوجل فايدي » (Walther Von der Vogelweide) حتى
 غوته وحتى قصائد مدتنا العالية المتحسرة ، هو مونولوج ، بينما ان الشعر
 القنائي الكلاسيكي هو شعر غنائي جوي ، وغناء ينشد امام المترجمين . فالشعر
 القنائي الغربي يتلقاه الانسان تلقياً باطنياً كأنه يتلقى موسيقى معدومة الصوت ،
 بينما ان الكلاسيكي يتلى امام الجمهور ، فالأول ينتمي الى الفرقة الهادئة وبشر
 بواسطة الكتاب ، أما الثاني فانما هو وقف على المكان الذي يجهر به فيه .
 وهكذا ، ومع ان التثليلات الدينية « اليوسية » والمهرجانات « التراقية »

لميد ظهور (epiphany) ديونيزوس كانت مهرجانات ليلية ، فإن فن تيسبس (Thespis) تطور وفق ما اقتضته طبيعته الباطنية بوصفه مشهداً للصباح ولضوء الشمس ، لكن تمثيلاتنا الغريبة الشعبية العاطفية هي على العكس من التمثيلات الكلاسيكية الدينية ، وقد نشأت تمثيلاتنا في الأساس في التلاوة الدينية للأجزاء الموزعة وكان الكهنة أول من أخرجها في الكنيسة ، ثم قام بعدهم الرجال العاديون بأخراجها في الأحياء العامة وفي صباحات المهرجانات الرفيعة وقد أدت هذه التمثيلات دون أن يلحظها أحد إلى فن ماء وليل . وكانت المشاهد التمثيلية تحدث في عصر شكسبير في وقت الأصيل المتأخر ، وقد بلغ المغزى الصوفي لهذا الارتباط بين الانجهاز الفني وغروب الضوء هدفه على يد غوته وهناك ، بصورة عامة ، لكل فن حضارة أوقاتها الهامة في النهار . فوسيقى القرن الثامن عشر هي موسيقى الظلام والعين الباطنية ، أما فن تشكيل أثينا فهو فن النهار الذي صفا جلده من القيوم .

ونحن نستطيع أن نتبين أن هذا التضاد ليس بتضاد سطحي حين مقارنتنا بين التشكيل القوطي المغلف أبداً بالضوء الديني المغيث وبين الناي الأيونية التي هي الآلة الموسيقية لوقت الظهيرة . إن البشعة تؤكد الفراغ بينما أت ضوء الشمس ينفه بوصفه مضاداً للأشياء . ففي الليل ينتصر كون الفراغ على المادة ، أما في النهار فإن الأشياء والقرب تؤكد نفسها وينبذ الفراغ ويُرفض . ويبدو هذا التعارض نفسه أيضاً في التباين القائم بين التصور الأتيكي على الحائط وبين التصوير الزيتي الشجالي ، وفي رموز هليوس (Helios) وبان (Pan) ، ورموز البقلة المرسمة بالنجوم وغياب الشمس الأحمر . ففي منتصف الضياء ، وخاصة خلال الليالي الاثنتي عشرة الطوال التي تعقب عيد الميلاد نخطو نفوس موكنا خارج الحدود . أما في العالم الكلاسيكي فإن النفوس تلتصق إلى النهار ، وحتى الكنيسة المبكرة زمناً كانت لا تزال تتحدث عن الـ ... ، أي النهارات الاثنتي عشرة المكرسة ، ولكن هذه النهارات أصبحت مع بقطة النفس الفافوسية « ليالي ، اثنتي عشرة .

ان التصوير الكلاسيكي على الاواني والحائط لا يشير الى أي وقت من اوقات النهار ، (مع أن هذه الحقيقة لم يلاحظها احد حتى الآن .) فليس في هذا التصوير ظل يشير الى وضع الشمس ، ولا أسماء تظهر النجوم وتبديها ، وليس هناك من صباح أو مساء ، من ربيع أو خريف ، بل انما كل ما في هذا التصوير هو مجرد تألق معدوم الزمان . ولقد تطور تصوير الزيتي ، ولأسباب متساوية وتلك في وضوحها ، في اتجاه مماكس لذلك الاتجاه ، واندفع نحو ظلام تخيلي ، وكلف كالتصوير الكلاسيكي مستقلاً ايضاً عن اوقات النهار ، وهذا بما يشكل الجو المميز والحاصل لفراغ النفس الفلاسفية . وانه لأهم مغزى كأن تعتمد منذ البداية أن تعالج ميدان الصورة استناداً الى وقت معين من النهار أي تاريخياً . فهناك صباحات مبكرة ، وغيوم غروب ، وهناك ايضاً آخر ومضات تبدي على خط الأفق لجلال نائية ، وهناك القرقة التي ينيرها ضوء الشمعة ومروج الربيع وغابات الخريف ، وظلال الادغال والاحاديث من طوبة وقصيرة ، لكن هذه جميعاً تتخللها من اولها الى آخرها ظلماء قاهرة تاجرة عن حركة الاجرام السماوية . والحق ان التألق الدائم والغبطة الدائمة هما طابع ما هو كلاسيكي وما هو غربي وذلك في الدراما والتصوير الزيتي على حد سواء ، لهذا ألا يجوز لنا ان نصف الهندسة اليوقليدية بانها رياضيات النهار ، وأن تمت الهندسة التحليلية برياضيات الليل ؟

لقد كان الاغريق يعتبرون تبديل المنظر نوعاً من التدنيس ، بينما انه بالنسبة اليها ضرورة دينية وفرضية لشعورنا بالعالم فهناك شيء ما يبدو وثيقاً في النظر المحدد الثابت لتاسو . ونحن نحتاج الى مسرح ينفض عنه المحدوديات الحسية ويمتدبذ العالم بأكمله الى داخله . وقد بلغت اللاتمانية الدرامية ، والتطويع الشعبي بكل المحدوديات الكونية النروية في شكير الذي ولد حيناً توفي ميكالجلو وتوقف عن الكتابة عندما جاء وميراندت الى العالم . فغابات شكير وبحوره وحدائقه وميادين مواركة تقع جميعاً في البعيد الا محدود . فالذين نمر سريعاً في فراغ الدقائق ، والمملك لير المجنون الذي يتوزع شخصيته غبي ومنبوذ

متهور وهو يجلس على المرح في ليل داج عاصف، و « أنه » التي لا يوصف توحيدها، في هذه الأمور كلها يتجلى شعور الحياة الفاعلية . ولا تفصل سوى خطوة واحدة بين منظر كهذا وبين المناظر الطبيعية ، التي تُرى ويمس بها باطنياً ، واعني مناظر موسيقى مدينة البندقية المعاصرة تقريباً لشكسبير ، وذلك لأنه كانت يفتح على المسرح الايصالي الى كامل الشيء تليها . لهذا كانت العين الباطنية تصوغ لنفسها من تلميحات قليلة صورة للعالم حيث تمرض فيه المناظر ، (التي وجدت بعيداً) نفسها على المشاهد .

أما المسرح الاغريقي فانه لم يكن بإمكانه ابداً ان يعالج مناظر كهذه . فالمنظر الاغريقي ليس أبداً صورة لمنظر طبيعي ، وهو بصورة عامة لا شيء ، وإذا ما أردنا ان نصفه فالتا نقول في أحسن الاحوال بأنه قاعدة لتثال قابل للحركة . فالمشخصات في نظر الاغريق كانت كل شيء في الدوام كما هي في التصوير على الحائط . وهناك قول يقال أحياناً بأن الانسان الكلاسيكي يفتقر الى الاحساس بالطبيعة .

ولا شك أن الفرد الكلاسيكي لا يحس بالطبيعة الفاعلية ، طبيعة الفراغ والمنظر الطبيعي . فطبيعته كانت الجسم ، ونحن اذا ما تركنا لملاطفة الجسد ان تفوح فينا جميعاً ، فعندئذ نعي فجأة العين التي قد يتابع بها الانسان الاغريقي تفريص الفصل المتحرك للجسم العاري ، فهذا ، وليست القيوم والنجوم والأفق ، هو الذي كان « طبيعته الحية » .

- ٧ -

والآن ، فإن كل ما هو قريب جداً هو قابل لان يفهم من الجميع ، ولذلك فإن الحضارة الكلاسيكية هي أوسع الحضارات شعبية ، بينما ان الحضارة الفاعلية في تعابيرها عن شعورها بالحياة هي أضيق الحضارات شعبية . ان الإبداع يكون

« شعياً » عندما يعطي نفسه بكل امر لها الى أول قادم عليه ، ومن أول لحظة ،
ومثل هذا الابداع يشتمل ظاهراً وسطه على مغزاه .

إن العنصر « الشعبي » (Popular) في أمة حضارة كانت ، هو ذاك العنصر
الذي تحدد إلينا ، دون أن يتبدل ، من أوضاع وتخللات بدائية ، وهو الذي
يفهم المرء منذ طفولته دون أن يضطر ليذل أي جهد كي يتمكن من أي منهاج
أو نظرة جديدة ، وهو بصورة عامة العنصر الصريح الفوري في وضوحه للأحاسيس ،
وذلك في تباينه وذاك العنصر الذي 'يلصق' إليه تليحاً والذي يتوجب أن يكشف
من قبل أناس قلائل وأحياناً من قبل قلة القلة من الناس . وهناك أفكار ومنجزات
وأفاس ومناظر طبيعية ذات شعبية واسعة . فلكل حضارة 'خلقها' الخاص المعين من
خفي باطني وشعبي جماهيري ، وهذا الخلق ملازم لكل أعمالها طالما أن لهذه الأعمال
أهمية رمزية . فالعادي (العمومي) يقضي على فروق السمة الروحية كما يقضي على
التباين في العمق بين انسان وآخر بينما أن الخفي الباطني يؤكد تلك الفروق وهذا
العمق ويشد في عضدها .

وأخيراً نرى بالنسبة الى خبرة العمق الأولية لهذا النوع أو ذاك من الانسان
الموقظ ، (أي بالنسبة الى الرمزي الأولي لوجوده ونظراته الى العالم حوله) ان
العنصر « الشعبي » المجرد والساذج يربط نفسه برمز ما هو جسائي ، بينما نرى ان
رمز الفراغ اللامتناهي ينتمي الى علاقة صريحة في لاشعبيتها تربط بين الابداعات
وبين رجال الحضارة .

إن الهندسة الكلاسيكية هي هندسة الطفل ، هندسة الرجل العادي (وعناصر
هندسة بوقليد لا يزال بعضها حتى اليوم كتاب مدرسي يدرس في انكناز) والمقل
العامل اليانوم سيمتد دائماً هذه الهندسة ، الهندسة الحقة الصحيحة الوحيدة ، أما
جميع أنواع الهندسة الطبيعية التي هي في حيز الامكان (والتي اكتشفت فعلاً نتيجة
لجهود هائلة كانت ترمي الى التغلب على ما هو شعبي وواضح) فإن هذه الأنواع
لا يمكن أن تفهمها سوى دائرة ضيقة من الرماضين المحترفين . « فالعناصر الاربعية »
الشهيرة ، « لاميدوكليس » Empedocles ، هي عناصر كل انسان ساذج ، وهي

تشكل فيزياء الفطرة ، بينما أن فكرة النظائر المشعة التي جاءت وليدة الابحاث في الاشعاع هي فكرة من الصعب ادراكها حتى من قبل اللوذعي البارع في العلوم المتشابهة شياً قريباً . إن كل ما هو كلاسيكي يمكن ادراكه بلغة واحدة ، أكان هذا معيداً « دورياً » أو تمثالاً ، أو مدينة عالمية ، أو مذاهب ، ففي هذه لا توجد مؤخرات صور وامرار . ولكن فلتتأمل بين واجهة كاتدرائية غوطية وبين عقد كلاسيكي (Propylaea) أو بين الحفر على المعدن وبين التصوير على الأواني ، بين سياسة الشعب الأثيني وبين سياسة مجلس الوزراء الحديث . ولتأمل فيما تعنيه أماننا صانعة الحقبات التاريخية من شعر وسياسة وعلوم ، إذ هنا استوجبت آداباً بأكملها من الشروح والتفسير والتعاليق وبجاح هذه لم يكن بما لا يقبل الجدل . وبينما كان النعت البرثينوني « موجوداً » (مفهوماً - المترجم) بالنسبة الى كل هيليني فإن موسيقى باخ ومعاصريه كانت خاصة بالموسيقين وحدهم . فنحن لدينا نماذج من الجواهر في رامبراندت ، والعلماء في دانتى ، ولدينا خبراء في الموسيقى الكونتروبوليتية ، ولكن بما يلام عليه فاغنر ويُعنف بسببه هو تيسيره للكثيرين الكثيرين من الناس كي يصبحوا فاغنيين ، وذلك لأنه خص الموسيقيين المدربين بالقليل القليل من موسيقاه . ولكن هل نسمع بأن هناك خبيراً في فيديباس وحتى عالماً مختصاً بهوميروس ؟ وهنا تكمن مجموعة من الظواهر التي نغفل حتى الآن الى معالجتها (بزاج من فلسفة اخلاقية أو أفصح قولاً ، بنزعة ميلودرامية) بوصفها هنات تشترك فيها الانسانية ، لكنها في الواقع هي عوارض شعور الحياة الغريبة ، وأعني بهذه : الفنان الذي « أمي ، فهيه » ، الشاعر الذي « ترك ليتضور جوعاً » ، المكتشف « المستهزأ به » المفكر الذي « يتقدم عصره بقرون من السنين » وهكذا دواليك . إن جميع هؤلاء نماذج لحضارة خفية باطنية . فصائر من هذا النوع تركز قاعدتها على عاطفة البعد التي تختفي داخلها الرغبة في الانهابة وإرادة القوة ، وهذه النماذج هي ضرورية في ميدان الجنس البشري الفافوسي (وفي كل المراحل) كما هي نماذج يستحي فيها على ألباب الجنس البشري الأبولوني .

إن كل مبدع حقيقي في الحضارة الغربية كان يحذف منذ البداية حتى النهاية الى

شيء ما لا تستطيع غير القلة فيه . ولقد أطلق ميكالجلو ملاحظة قال فيها أنت أسلوبها قد عُن كمي يصلح الحقى وجذهم . أما « غاوس » فلقد أخفى اكتشافه الهندسة غير اليقليدية مدة ثلاثين عاماً خشية صخب « البرتيان » (*Partitions*) وضجيجهم . ونحن هذا اليوم تفصل بين أساتذة فن بناء الكاتدرائية القوطية وبين ما هب ودب من المهاريز ، وهذا القول ينطبق أيضاً على كل مصور ورجل دولة وفيلسوف . ولنتأمل في جيوردانو برونو ، أو لينتر ، أو « كنت » في قباينيه وآناكسياندر وهيرقليطس أو فيتاغوروس . فما الذي يعنيه عجز رجل الشارع عن فهم أي فيلسوف الماني يستحق الذكر ، وما الذي يعنيه عدم وجود مركب الباطة والجلالة الذي نجده لدى هوميروس في أية لقمة غريبة ؟ فأغنية النييلونج (*Nibelungen lied*) هي ترديد ساق يحفظ ، أما فيما يتعلق بدانتي فأن فهمه ، في ألمانيا على كل حال ، فاحراً ما يتجاوز « البوز » الحرفي . إننا نجد في كل مكان من العالم الغربي ما لا نجده في العالم الكلاسيكي ، (أي الشكل المحدود المحصور) . فهناك مراحل تاريخية (مثلاً الحضارة الريفية والفن الروكوكو) هي بأكملها محصورة إلى أضيق حد بالنخبة ، وهي مراحل غير جذابة أو مغربة ، وليس لافكارها وأشكالها أي وجود إلا في نظر طبقة صغيرة من الناس الأرقى . وحتى عصر الانبعاث لا يستثنى من هذا القول ، فهذا العصر بالرغم من أنه يشير إلى انبعاث تلك الفنون الغائبة التي هي بمثابة أفهام الجميع ، إلا أن هذا العصر هو ، فضلاً ، إبداع دائرة أو مجموعة من النفوس الفردانية المختارة ، وهو يمثل فوقاً برفض الشعبية منذ مسهل بدايته ، ونحن نستطيع أن نكتشف مدى عمق مغزى الفصل بما كان يحدث في فلورنسا حيث كانت عامة الناس تنظر إلى منجزات النخبة بلا مبالاة ، أو تحمق فيها فاغرة الأفواه ، أو تحدجها بنظرات البغضاء . وأحياناً تمزقها وتخطبها كما حدث في عهد سافونارولا . أما في العالم الكلاسيكي فإن الحال كانت على عكس ما ذكرت إذ كان كل نائب « أتيكي » من نواب الأقاليم ينتمي

الى الحضارة الأتيكية التي كانت رحابها تتسع لكل انسان ، ونتيجة لهذا الواقع فان التمييز بين المتيق والضلل هذا التمييز ذو الأهمية الحاسمة بالنسبة إلينا ، لم يكن له إطلاقاً من وجود . أما نحن فنرى أن كلمة شعبية هي كلمة مرادفة لكلمة ضلل ، وذلك في الفن كما في العلوم ، لكن الانسان الكلاسيكي لم يكن يرى ما نراه .

ولنتأمل في علومنا ايضاً . إن لكل منها ، دون استثناء ، بالإضافة الى عناصرها البدائية ، ميادين معينة « أرقى » لا يمكن أن يلجها الانسان العادي ، وهذه الميادين هي ايضاً رموز الى إرادتنا للانهاية وإلى حيويتنا الانتهائية . فعدد الجمهور الذي كتب له فيزيائونا الحديثة لا يتجاوز الألف من الناس على أوسع تقدير ، زد على ذلك أن هناك بعض المسائل في رياضياتنا الحديثة لا يستطيع فهمها سوى دائرة عدد أفرادها أقل بكثير مما ذكرت ، وذلك لأن علومنا الشعبية علوم معدومة من كل قيمة وهي مزورة ملققة ومُحطة في قدرتنا . ونحن لا نملك فقط فناً خاصاً بالفتانين ، بل لقا نملك ايضاً رياضيات خاصة بالرياضيين ، وسياسة خاصة بالسياسيين (سياسة لا يدركها الا Profanum Vulgus قراء الصحف من بعيد أو قريب ، بينما أن السياسة الكلاسيكية لم تتجاوز أبداً أفق السوق العامة) ونملك ديناً خاصاً « بالمعبريات الدينية » وشعراً خاصاً بالفلاسفة . والحق أننا نستطيع أن نعتبر الحنين الى الأثر الواسع كإشارة كافية مجد ذاتها الى بدء أفول العلوم الغربية التي نحس بأفولها الآن . أما كوننا نشعر بالعصر الباروكي الشديد في مريته وباطنيته على أنه عبء يتقل كاهلنا ، فهذا هو عارض من عوارض قوتنا المتداعية وتبلد مفهوم المسافة ذاك الذي اعترف بالمحدودية بمذلة وضعة وهوان .

لكن العلوم القليلة التي لا تزال تحافظ على جمالها ودهائها القديسين ، وعلى العمق والحيوية في الاستنتاج والاستدلال ولم تلطخها الصحافة بمقوتتها ، (وهذه العلوم هي حقاً قليلة) أقول إن هذه العلوم من فيزياء نظرية ورياضيات ، ومذهب (Dogmas) كاثوليكي ، وربما الفقه القانوني ايضاً ، إلى آخر القائمة ، تتوجه فقط الى عصبة مختارة من الخبراء عديم قليل جداً . وهذا الجبر وتقيضه الرجل العادي ، هما ما

تفتقر إليها الحياة الكلاسيكية افتقاراً تاماً حيث أن كل إنسان فيها يعرف كل شيء . أما بالنسبة لنا فإن الاستقطابية الجبر والرجل العادي كل ما للرمز الرفيع من مغزى ، وحيناً يبدأ تور هذه المسافة الفاصلة بين الجبر والرجل العادي بالهدوء فعندئذ تكون الحياة للفاوستية قد أخذت بالقبول .

إن الاستنتاج الذي هو الآن موضوع الجدل بالنسبة إلى تقدم العلوم الغربية في طورها الأخير (هذا الطور الذي قد يمتد ، أو لا يمكن له أن يمتد ، طيلة القرنين القادمين) هو أنه لما كانت ضحالة المدينة العالمية الكبرى وتفاعلتها ، تدفعان للفنون والعلوم إلى زريبة الكتب وإلى داخل المصنع ، فتتأسبأ مع هذا الواقع متحصر روح الحضارة اليقينية المولدة نفسها في دوائر يتزايد ضيقها يوماً بعد آخر ، وهي في تبعدها عن الدعاية تتعمل في أفكار وتعاليم أشكالا يبلغ غورها حداً لا تستطيع معه سوى حفة من العقول الفاشرة السامية أن تحقق تلك الأفكار والأشكال بمعنى ومغزى .

- ٨ -

ليست هناك في أية منجزة فنية كلاسيكية من محاولة لإقامة علاقة بينها وبين المشاهد (المتفرج) وذلك لأن هذا الأمر يستوجب لغة شكل المنجزة أن تؤكد وتستفيد من وجود العلاقة بين المنجزة وبين الفراغ اللا محدود المحيط بها . فالتشال الاتيكي هو بكيته جسم يوقليدي معدوم الزمان والعلاشي ومنعزل مستقل قائم بذاته . فهذا التشال لا ينطق ولا ينظر ، ولا يحس بوجود المتفرج عليه . وهو خلافاً لجميع الأشكال التشكيلية في كل حضارة أخرى ، يقف وحيداً لا يتلام وأي نظام هندسي معماري ، فهو فرد بين أفراد وجسم بين أجسام ، أما الفرد الحي فإنما يدركه بوصفه مجرد جاره له ، ولا يحس به كنفوذ اجتياحي وأثر غزوي

وكفواً قادراً على اجتياز الفراغ . على هذه الشاكلة يُعبّر عن شعور الحياة الأبرلونية .

جاء الفن المجرمي ليعكس فوراً معنى هذه الاشكال ومغزاها . فأعين التائيل والصور وفق الاسلوب القسطنطيني كبيرة محلفة وهي بالتأكيد موجهة . فهذه العيون تمثل الوجد أسمى ما في جوهرى النفس . أما النحت الكلاسيكي فانه نحت عيوناً تبدو كأنها عمياء ، لكن تلاميذه (من الجوس - المترجم) قد ملوا اسلوبه ومجوه ، لذلك ضغبوا العين بصورة غير طبيعية وجعلوها تخلق في الفراغ الذي لم يعترف بوجوده الفن الأتيكي . فالرؤوس في التصوير الزيتي الكلاسيكي على الحائط يتطلع بعضها الى بعض ، لكن في فسيفساء رافينا وحتى في الانجازات النضريسة المتبدية في التوابيت الحجرية العائدة الى العصر المسيحي المبكر زمناً والروماني المتأخر زمناً ، فان هذه الرؤوس توجه بعينها الى المشاهد (المتفرج) ، وتركز نظراتها الكاملة في روحانيتها عليه ، لذلك يحتاج ، بغضوض ولا كلاسيكية ، بفعل ناء ولده العالم الموجود داخل المنجزة الفنية في جو المشاهد . ونحن نستطيع حتى الآن أن نعر على شيء ما من هذا السر في أرضيات الصور المذهبة العائدة الى العصرين الفلورنسي والريشبي المبكرين .

ولنتأمل الآن في التصوير الزيتي الغربي ، وكيف كان يعي بعد ليوناردو رسائله وعباً كاملاً . وكيف كان يعالج الفراغ اللامتاهي بوصفه شيئاً ما مفرداً فريداً يدرك كلاً من الصورة والمشاهد كمجرد مركزي ثقل للديناميكية الفراغية . فشعور الحياة الفاوستية المكتمل وعاطفة البعد الثالث ، يستوليان على شكل الصورة ، على السطح المصور ، ويجولانه وفق أسلوب لم يُسمع به ابداً . فالصورة لم تعد تقف بنفسها أو تتطلع الى المشاهد بل انما تأخذه وتبتد به داخل بيتها ووسطها . فالقطاع المحدد بجوانب الإطار (ميدان « صندوق الدنيا » وميدان المسرح) يستحضر الفراغ الكوني نفسه . ويفقد صدر الصورة ومؤخرتها كل نازع الى المادية والقرب ، وتكشف بدلاً من أن تطمس . وتعمق الآفاق البعيدة الميدان حتى اللانهاية ، وتتناهل معالجة اللون لصدر الصورة القريب السطح المثالي للقول

الذي شكلته الصورة ، وهذا يمتد ميدان الصورة ويتسع كي يشتمل على المشاهد نفسه .

والآن لم يعد المشاهد هو الذي يختار موقفه الذي تبدو منه الصورة على أشد ما لها من أثر ، بل لقد أصبح الأمر على العكس تماماً ، فالصورة هي التي تقبل عليه لتحدد له المركز والمسافة . زد على ذلك أن الصورة قد تخلصت أيضاً من الحدود الجانبية ، فمتذ عام ١٥٠٠ فما بعد كل اجتياح الاطار يزداد جراءة وتكراراً .

إن المشاهد الاغريقي يقف أمام صورة زيتية صورها بوليفينوس على الحائط ، أما نحن فنغوص في الصورة ونغرق داخلها ، أي أننا تنعذب اليها نتيجة لقوة معالجة الفراغ . ولما كانت وحدة الفراغ قد أقرت ثانية لذلك فإن اللانهاية التي تمتد بها الصورة في كل اتجاه قد أصبحت خاضعة لإحكام المرنى الغربي ، ومن المرنى يمتد درب امتداداً مباشراً مستقيماً الى إدراك صورة عالمنا الفلكي وإلى روده الشعبي داخل البعد الذي لا يعرف نهاية له .

إن الانسان الأبولوني لم يشأ أن يراقب الكون الواسع ، ولم يأت أي منهاج فلسفي على ذكره ، فهذه المناهج لا تعرف سوى المضلات المتعلقة بالاشياء الواقعية المحسوسة ، وليس في هذه المناهج أي شيء إيجابي أو ذي مغزى لتحديثنا عما هناك بين الاشياء . فالفكر الكلاسيكي يأخذ بيته^(١) الأرض التي يقف عليها والتي هي (حتى في هيبارخوس Hipparchus) مغلفة بيئة فلكية ثابتة محددة ، بوصفها العالم الكامل المعين ، ونحن إذا ما سبرنا الأغوار والأسرار ذات الدافس ، لنظرة الكلاسيكية ، فإننا عندئذ لا شك سنفرع ونجفل تقريباً من الحاسح النظرية الكلاسيكية وعنادها ، هذه النظرية التي حاولت مرة بعد أخرى أن تربط نظام

١ - لاحظ اخيراً هنا كلمة بيئة ترجمه Sphere - المترجم -

هذه السماوات بنظام الارض وعلى صورة لا تتناول على أسبقية الأرض وأفضليتها .

ولتقارن بين المحاولة الكلاسيكية هذه وبين الحيا الحاسمة التي دفعت باكتشاف « كوبرنيكوس » ، (« معاصر » فيثاغوروس) بغوص عميقاً في نفس القرب ، لتأمل مقارناً ، في روح الروغ التي كانت تنفس كيبلر (kepler) ليتبحر في قوانين المدارات (جمع مدار) الفلكية التي اكتشفها كروياً فورية فتح افقه نظريه عليها ، فهو لم يجرأ على الشك في كون هذه المدارات دائرية الشكل ، لأن أي شكل آخر لها سيكون معدوم القية كرمز . وهنا يلتقي شعور الحياة الشالية القديم ، توق الانهائية الفايكنفية ، (Viking) بما يحسه وهنا أيضاً يكمن مغزى الاكتشاف ذي الميزة الفاوستية ، اكتشاف التلسكوب ، الذي ينفذ الى فراغات مستورة عن العين المجردة ويمتد على إرادة القوة ، إذ يوسع التلسكوب ما غفلت من الكون . إن الشعور الديني الحقيقي الذي يستولي علينا ، حتى هذا اليوم ، عندما نتجرأ على التأمل في أعماق الفراغ الكوكبي لأول مرة (وهو شعور القوة ذاته الذي تستهدف أعظم تراجيديات شكسبير انقاظه) ، أقول إن هذا الشعور كان سيبدو لسفوكليس إلخاداً ما بعده إلخاد .

إذن فإن انكارنا « لقبه » الساء الزرقاء هو عزم وتصميم وليس خبوة حس . فالأفكار الحديثة في طيبة الفراغ الكوكبي (أو لتكلم بأكثر من تعقل وكلفة ، ولتقل أن الامتداد المشار اليه بإشارات ضوء تراها العين والتلسكوب) هي افكار لا ترتكز أكيداً الى معرفة ثابتة مؤكدة ، وذلك لأن ما نراه بواسطة التلسكوب هي أقراص (قرص النجم المضيء) صغيرة متألقة مختلفة الاحجام . أما الآلة الفوتوغرافية فانها تقدم لنا صورة غير تلك تماماً (وصورتها ليست أدق من صورة التلسكوب ، بل لنا هي مختلفة عنها) لذلك فإن تشكيل صورة مناسبة للعالم يتوقف على ربط هاتين الصورتين الواحدة بالأخرى بواسطة فرضيات عديدة ، ومراراً جريئة جداً ، (مثلاً فرضيات المسافات والاحجام والحركات) التي نقوم نحن بأنفسنا بصياغتها . إن أسلوب هذه الصورة (صورة العالم) ينطبق على أسلوب نفسنا

الخاصة. فمن لا نعلم حقاً مدى اختلاف قوى الضوء بين نجم وآخر ، ولا نعرف ما إذا كانت هذه القوى تتباين في مختلف الاتجاهات . ولا نعلم ما إذا كان الضوء يتبدل ، يتقلص أو يطفأ في الامتدادات الكلية والاشعاعات غير المحدودة للفراغ . ونحن أيضاً لا نعلم ما إذا كانت مفاهيمنا الأرضية عن طبيعة الضوء ، وكل ما يشق ويستتج منها من نظريات وقوانين ، تمتلك صحة ما وراء محيط الأرض المباشر . فما « نراه » ليس سوى إشارات ضوء ، أما ما نفهيه فإفنا هو رموز لنفوسنا .

إن النهضة القوية لفكرة العالم الكوبرنيكية (هذه الفكرة التي هي وقف على حضارتنا فقط) واثني لأغمر فاؤكد على انها قد بدو حتى الآن متناقضة في ظاهرها ، هي فكرة قد وستوغم على الانسحاب الى زوايا النسيان حالما تشعر نفس حضارة قادمة بمخاطر هذه الفكرة عليها) أقول إن النهضة القوية ترتكز الى اننا قد نزعنا ثقتنا منذ الآن فصاعداً بالسكون الجسماني وبالأرجحية المخفية للأرض في الكون . قضى ذاك الوقت كانت السماوات التي يفكر أو يحس بها على أنها كمية جوهرية كالارض ، تعتبر كأنها في حالة توازن قطبي والارض . لكن الآن أصبح الفراغ هو الذي يحكم الكون . فكلمة « العالم » تعني الفراغ ، والنجوم بالكاد تعتبر أكثر من نقاط رياضية ، فهي كرات بالغة الصغر تدخل الاشعاعات اللاحدود ، ولم يعد كونها كجادة يؤثر في الشعور بالعالم . فبينما تخيل ديموقريطس الذي حاول (باسم الحضارة الأبولونية ولكن مقدراً عليه ان يحاول) أن يعين شيئاً من حذذي نوع جسماني للكون كله ، أقول تخيل طبقة من ذرات لها شكل الحطاف كجبلد يغطي الكون ، نجد نحن أنفسنا ماقفين بجوع لا يشبع نحو الاكثر فالاكثر من البعد . فالنظام الشمسي الذي اكتشفه كوبرنيكوس قد مد به جيوداندو برونو ليصبح الفأ من أنظمة شمسية كهذا . وقد غا هذا النظام غوا لا يمكن قياسه في العصر البرونزي ، ونحن نعرف اليوم بأن مجموع كل الأنظمة الشمسية يبلغ ٣٥ مليوناً تقريباً وهي تشكل نظاماً كوكبياً مقلعاً (نظاماً متاهياً بكل تأكيد) وهذا النظام يشكل بدووه شكلاً اعليجياً في دورانه ويقع خط استوائه على

محاذاة شريط درب التبانة تقريباً . إن أمراً باً عديدة من الأنظمة الشمسية تجتاز هذا الفراغ ، كأنها الطيور الضوالب (Migrant) وتتحرك بالسرعة ذاتها وفي الاتجاه نفسه . وتشكل إحدى هذه المجموعات مع قبة في برج هرقل ، من شمنا والنجوم المتألقة التالية : كابيلا (Capella) ، فيغا (Vega) ، ألتير (Altair) ، وبيتلجوز (Betelgeuse) أما محور هذا النظام المائل الذي لا تبعد نقطة منتصفه (المحور) كثيراً عن المركز الحلي لشمنا ، فإفا يبلغ طوله ١٧٠ مليون مرة طول المسافة الفاصلة بين الشمس والأرض . وفي الليل تشكل السهوات الكوكبية ، اللحظة ذاتها التي تتطلع فيها إليها ، في نفوسنا انطباعات نشأت في الأصل منذ ٣٧٠٠ سنة منفردة في الزمان ، وذلك لأن هذه المسافة المقاسة بالسنوات الضوئية هي التي تفصل أرضنا عن الحد الأقصى الخارجي . وهذه المدة في صورة التاريخ كما تنشر نفسها أمام أعيننا تعادل ديومة تعطي كل المصور الكلاسيكية والهجومية وتجاوز هذه لتشمل الندوة التي بلغت الحضارة المصرية في عهد الأسرة الثانية عشرة . إن هذه النظرة (واكرر فأقول إنها صورة وليست معرفة اختبارية) هي بالنسبة للإنسان الفالوسي نظرة رفيعة ونبيلة ، لكنها كانت ستكون في نظر الإنسان الأبولوني نظرة محزنة مرعبة وإفناء لأعمق شروط كينونته .

وربما أحس بها الإنسان الكلاسيكي أيضاً على أنها خلاص محض ، إذ أنه قد وجد في نهاية المطاف حداً وإن كان بعيداً . ولكن نحن المارقين بضرورة عميقة تكمن في باطننا يتوجب علينا أن نسأل أنفسنا بكل بساطة هذا السؤال الجديد : هل هناك من شيء خارج هذا النظام الكوكبي ؟ (لاحظ الكوكبي لا الشمسي المترجم) وهل هناك من مجاميع من أنظمة كوكبية كهذه تقع على مسافات تصبح معها حتى الأبعاد التي عيبتها علوم فلكتنا صغيرة قصيرة إذا ما قورنت بتلك المجاميع ؟ واعتماداً على ملاحظات حسنا يبدو لنا أننا قد بلغت حداً مطلقاً ، فلا الضوء ولا قوة تجاذب المادة (Gravitation) تستطيعان أن تقدما إشارة من وجود في هذا الفراغ الخارجي (الفراغ خارج الفراغ الذي نعرفه - المترجم) الحلي من الكتلة . لكن الفراغ الخارجي هو بالنسبة إلينا ضرورة فكر بديهية ، فعاطفنا الروحية

وقلنا ما حاجة الى تحقيق فكرة وجرداً في رموز ، لذلك فيها يكابدان الآلام
الناجمة عن هذه المحدودية ، محدودية ادراكنا الحسي .

-٩-

وهكذا كانت ايضاً حال الاجناس الشجالية التي استيقظ داخل نفوسها البدائية
النازع الفاعلي ، فإن هذه الشعوب قد اكتشفت في غشة فجرها فن استخدام
الشراع في مخورها عباب البحار ، وجاء اكتشافها هذا بمثابة تحرير لها . لقد كانت
المصريون يعرفون الشراع ، لكنهم استفادوا منه بوصفه اختراعاً يوفر في طاقات
العمل . وكانوا يقلعون براكبيهم الشراعية كما كانوا يبحرون من قبل براكبيهم ذات
المجاديف ، بمعاذة الشاطئ الى بونط (Pant) وسوريا ، ولكن لم تكن لديهم
فكرة الاقلاع الى عرض البحار (وأعني بهذه الفكرة تحوراً ورمزاً) . فلاقلاع^{١١} ،
والاقلاع الحقيقي هو نصر على اليابسة اليوقليدية .

ففي مطلع القرن الرابع عشر بدا أن يد المصادفة هي التي دفعت الى اكتشاف
البارود والبوصلة في وقت واحد تقريباً (مع تشكل مراحل التصوير الزيتي
والموسيقى الكونتربونتية) فالبارود يعني الاسلحة البعيدة المدى ، والبوصلة تعني
المخالطة الراسعة المجال . وهاتان الوسلتان قد اكتشفتها بالضرورة الحضارة الصينية

١ - يريد المؤلف ان يؤكد هنا على المراكب الشراعية ولا شك ان القارئ يدرك ما
يرمي اليه شطر من وراء هذا التأكيد ، ونحن نستخدم هنا كلمة اطلع المركب الشراعي واجر
للمركب ذي المجاذيف . انجاساً منا وروح المؤلف .

(الترجمة)

لنفسها . لقد كان الاقلاع يمثل روح الفايكنز والمانسا كما يمثل روح تلك الشعوب المظلمة التي لا تشابه ابدأ الهلينين بما هو لاء من أوان منزلة يضعون فيها رماد موتاهم ، وركات مرتفعة من تراب يقيمونها في السهول الواسعة نصبا تذكاريا للنفس المتوحدة .

لقد كان الاقلاع يعبر عن روع اولئك الذين كانوا يرسلون بجثث ملوكهم في مراكب ترعى فيها ألسنة النار الى عرض البحر ، وهذه ظاهرة مذهلة تكشف عن حنينهم المظلم الى الاعدود . إن روح أهل الشمال قد ساقطت مراكبهم المحاربة الشكل (في القرن العاشر البشير بالولادة الفارسية) الى سواحل أميركا . لكن الجنس البشري الكلاسيكي لم يكن ليأبى بالتطواف مجرا حول أفريقيا ، هذا التطواف الذي سبق أن قام به المصريون وأنه القرطاجيون .

وبما يدل على مدى تمالية الوجود الكلاسيكي ، حتى فيما يتعلق بالمخاطبة البشرية أيضاً ، أن أخبار الحروب اليونانية (وهي من أشد الحروب التي عرفها التاريخ) قد ترامت الى أثنينا من صقلية كخبر مبهم غير مؤكد . وحتى نفوس موتى الأغريق كانت تحشد في هيدس (Hades) كخيالات غير قابلة للانفعال ، معدومة القوى والرغائب والشعور ، لكن أموات الشمال كانوا يجمعون شملهم في جيوش وحشية قلقة من القيوم والعواصف .

إن الحادثة التي هي على نفس المستوى الحضاري الذي بلغته اكتشافات الاسبان والبرتغاليين ، تمثل في الاستعمارات الهيلينية في القرن الثامن قبل المسيح . لكن بينما كانت بتلبس الاسبان والبرتغاليين افتتان مغامر جموح بمسافات لم تعرفها الحرائط ، وبكل ما هو مجهول ومخوف بالمخاطر ، كان الأغريق ينطلقون متسبين حذرين خطوة بخطوة سالكين سبلا طرقها قبلهم الفنيقيون والقرطاجيون والأتروسكان ، ولم يتدبهم فضولهم ، في أية حال ، إلى ما يقع وراء أعمدة هرقل ويرزخ السويس ، مع انه من السهل ارتياد ما وراء هذين المعبرين ، إذ انها كانت في حوزتهم .

ولا شك أن أثنينا قد سمعت بالطريق الى بحر الشمال وبالطريق الى الصكوترو

وزنجبار والهند ، (ولقد كان الحد الجنوبي الهند معروفاً في زمن نيرون ، وكذلك الحد الجنوبي لجزر سوندا) (Soada) لكن أثينا أعضت عنها عن هذه الاشياء كما اغضتها عن العلوم الفلكية لشرق القديم . وحتى عندما أصبحت الاراضي التي نسميها اليوم مراکش والبرتغال ولايات رومانية ، فانه لم يحاول ان يقوم أحد برحلة في المحيط الاطلنطي ، وبذلك بقيت جزر الكناري منسية . فحس الانسان الابولوني بجنين كولومبوس كان من التبد كحه بجنين كويونكوس .

ومع ان التجار الاغريق كانت تسيطر عليهم الرغبة في اجتاء المارابع إلا أن نفوراً متافيزيقياً كان يكبح من جماعهم كي لا يوسعوا الأفق ، لذلك فانهم قد التصقوا في الجغرافيا بالاشياء القريبة منهم وبصدور الصور ، شأنهم في هذا الموضوع كشأنهم في المواضيع الأخرى . فوجود دولة المدينة ، هذا المثل الأعلى المذهل للدولة كمنثال ، ليس سوى هروب من العالم الواسع وشعوب البحر ، وذلك بالرغم من انه كان الحضارة الكلاسيكية وحدها ، دون كل الحضارات التي قامت حتى الآن ، طوق من الشواطىء يحيط ببحر من الجزر ، ولم يكن لها امتداد قاري كوطن لها .

وحتى الهلينة بكل ما فيها من ميل وانكباب على اللهو والتسلية التقنية ، لم تحرر نفسها من المراكب ذات المجاذيف التي تربط البحار الى الشواطىء

لقد كان المهندسون البحريون في الاسكندرية قادرين على بناء مراكب عملاقة يبلغ طولها ٢٦٠ قدماً ، ولهذا السبب اكتشف المركب البخاري من حيث البدأ . ولكن هناك بعض الاكتشافات ، لها عاطفة رمز عظيم وضروري وتكشف عن أعماق في داخلها ، وهناك اكتشافات أخرى هي مجرد ألعايب عقل . والمركب البخاري هو بالنسبة الى الانسان الابولوني اكتشاف من النوع الاخير ، لكنه في نظر الفلاسفة هو اكتشاف من النوع الاول .

ان الامتياز أو التفاهة في الكون الكبير ككل هو أو هي ، الذي يضفي على الاكتشاف وتطبيقه طابع المتي أو الضعالة .

لقد مدت اكتشافات كولومبوس وفاسكوداغاما بالأفق الجغرافي مدأ

لا حده ، واصبحت علاقة بحر العالم بالارض هي العلاقة ذاتها التي تربط بين كون الفراغ وبين الارض . وعندئذ فبجرّ أولاً التوتّر السامي نفسه داخل الوعي الفاعلي للعالم . أما بالنسبة الى اليونان ، فان هلاس بقيت الجزء الهام من سطح الارض، ولكن اوروبا الغربية أصبحت مع اكتشاف اميركا ولاية في كلّ ملاق . ومنذ ذاك الاكتشاف فصاعداً أصبح الحضارة الغربية طابع كوكبي

ان كل حضارة تمتلك مفهوماً خاصاً للبيت (Home) والوطن ، وهذا المفهوم من الصعب ادراكه ، ومن النادر ان تعبر عنه الكلمات ، إذ انه مليء بعلاقات ميتافيزيقية مظلمة ، لكنه مع هذا لا يمكن ان يخطئ في نازعه . فالشعور الوطني الكلاسيكي الذي كان يربط الفرد جسدياً ربطاً يوقليدياً الى دولة المدينة ، هو التقيض كل التقيض للضيق الفاعل الى الوطن (Heimweh) الذي يعالج به صدر ابن الشمال ، والذي يبدو ان فيه شيئاً ما موسيقياً سامياً وغير ارضي . لقد كان الانسان الكلاسيكي يحس بما يستطيع أن يراه من على قمة الاكروبولوس في مدينته وطناً له . وحيث كان ينتهي أفق اثنينا كان يبدأ وطنه ، شعب آخر غريب .

وحسّ الرومان انفسهم كانوا في العصور الجمهورية المتأخرة زمناً لا يفهمون بكلمة (Patria) سوى مدينة روما ولم يكن مفهومهم يمتد ليشمل حتى « لاتيوم » (Latium) ودونها ايطاليا . وعندما بلغ العالم الكلاسيكي مرحلة فضوحه حل نفسه الى عدد كبير من الاوطان وقد اتخذت الحاجة الى التسميم الجسمي بين هذه الاوطان شكل بغضاء هي اشد بكثير من أية بغضاء اخرى عرفها البرابرة . ولهذا السبب الذي يشكل الدليل الدامغ بين كل الأدلة على انتصار الشعور المجرمي بالعالم ، منع كراكالا عام ٢١٢ بعد المسيح المواطنة الرومانية لجميع سكان الاقاليم . لان هذه المنحة قد ألقت المفهوم التمثالي القديم لفكرة مواطن ، إذ انه أصبحت الآن هناك دولة ، ونشأ نتيجة لذلك نوع جديد من العضوية فيها . زد على ذلك ان فكرة المفهوم الروماني للجيش قد طرأ عليه أيضاً تعديل هام . فلم يكن هناك في الازمنة الاصلية في كلاسيكيتها جيش روماني

وفق مفهومنا للجيش الرومي مثلاً ، بل انما كانت هناك فقط « جيوش » وأني بهذا تشكيلات معينة أوجدت (كما نقول) ككتائب معدودة واجساد حاضرة منظورة وذلك بواسطة تعيين ليفاتوس (Legatus) أمراً لكل كتيبة . ولقد كان كلراكالا هو نفسه الذي ألقى بمرسوم الحقوق المدنية الرومانية واستأصل الآلهة الرومانية يجعله الآلهة الغريبة معادلة لها . وكان هو أيضاً الذي ابدع الفكرة الكلاسيكية الجوسية فكرة الجيش الامبراطوري ، وهي شيء ما تجلت في الفياقي الرومانية المتفرقة . وهذه التبديلات تعني الان شيئاً ما ، بينما لم تكن تعني في الازمنة الكلاسيكية شيئاً ، بل انما كانت تحدث فقط . فلقد حل محل الـ « Fides exercituum » القديم الـ « Fides exercitus » ، في النواوين ، وأمسى بدلاً من الآلهة الافرادية المدوكه جسيماً والخاصة بكل فرقة والمكرمة طقوسياً من ليفاتوس الفرقة ، مبدأ روحي مشترك بين الجميع . وهكذا ايضاً ووفق المفهوم ذاته طرأ في اليهود الامبراطورية على معنى الشعور الوطني تغيير وتبديل بالنسبة الى الانسان الشرقي . (وليس بالنسبة الى المسيحيين فقط) . أما الانسان الأبولوني فهو طالما كان يحتفظ بفضة من شعوره الخاص بالعالم فإنه كانت يعتبر الوطن ، في مفهومه الأصيل في جسدته ، قطعة الأرض التي شيدت عليها مدينته ، (وهذا المفهوم يذكرنا « بوحدة المكاف » في التراجيديات الأتيكية وفي التمثالية) . لكن الوطن بالنسبة الى الانسان الجوسى ، الى المسيحيين والفرس واليهود « والاغريق »^(١) والمانيين والنسطوريين والمحمديين لا يعني شيئاً له أي ارتباط بالوقائع الجغرافية . أما بالنسبة اليها فانه يعني وحدة هابئة تتألف من الطبيعة واللغة والطقس والمعادات والتاريخ ، ولا يعني ارضاً بل « بلاداً » ولا حضوراً محصوراً ، بل ماضياً ومستقبلاً تاريخيين ، ولا وحدة تتألف من ناس ومنازل وآلهة ، بل فكرة ، الفكرة التي تتخذ شكلاً لها في التجوال

١ - الاغريق هنا شيع مذاهب منبكرية مختلفة .

(الترجم)

القلبي والتوحد العميق ، وفي ذلك الزخم الالاماني النازع نحو الجنوب والذي كلت
سبباً لدمار مخبتنا ابتداء من الابطورة السكسونيين وانتهاء ببولدرن وينتشر ،
لهذا فان قصد الحضارة الفاوسية يتجه بقوة جبارة الى التوسع من سيامي واقتصادي
ودروحي . ولقد سمي (دون ان تكون له أية اهداف عملية وحياً في لرضاء رمز
فقط) الى بلوغ القطبين من شمالي وجنوبي . وانتهى الى تحويل كامل سطح الكرة
الارضية الى نظام استثماري واقتصادي واحد . ولقد أراد كل مفكر من المعلم
ايكهارت حتى « كنت » أن يخضع العالم الظاهري للسلطة المزعومة « للأنا » العارفة ،
وقد قام كل قائد سيامي من اوتو اليير حتى نابليون بهذا الأمر .

لقد كان الهدف الحقيقي الاصيل لطموحهم هو اللاحدود : وهذا القول ينطبق
على الفرنسيين العظام وعلى آل هوهنشتاوفن بما كان لهؤلاء من ممالك عالية ، وعلى
جورج السابع وناوسنت الثالث وعلى الهابسبورغ الاسبان الذين لا تقرب الشمس
أبدأ عن ممتلكاتهم ، وعلى الاستعمار في يومنا هذا الذي نشبت بسببه الحرب العالمية
والتي سيقى اوارها مشتعلأ لأيام كثيرة طوال . أما الانسان الكلاسيكي فانه لا
يستطيع لاسباب باطنية أن يكون فاتحاً أو غازياً ، وهذا بالرغم من حملة
الاسكندر الرومانيكية ، (وذلك لأننا نستطيع أن ندرك ما فيه الكفاية تردد
رفاق الاسكندر وسدم رغبتهم في الحملة ، ولنا بحاجة لشرح هذه الحملة على انها
« شاذ يوهن على القاعدة ») . أما الشهوة التي لا تعرف شبعاً من التحرر من العنصر
المقيد ، والرغبة الضاربة في الضرب بعيداً حراً في الأرض ، والتي هي جوهر
المخوفات الخيالية من أقزام وسعالي وعفاريت صفار ، فانها رغبة يجهلها دريادس
Dryads وأريديس Oreads جهلاً تاماً . لقد غرست بنات المدن الاغريقية
بالمئات على طول حافة البحر الابيض المتوسط ، ولكن لم تقم أية مدينة من هذه

١ - الحرب العالمية الاولى ، فاشينتر بدأ في كتابة هذا الكتاب بعد ان نشبت تلك الحرب
بأيام قليلة .

(الترجم)

المدن بأبسط محاولة حقيقة لغزو الاصقاع التي تقع وراءها . إذ كان الاستيطان بعيداً عن الشاطئ ، يعني غياب الوطن ، عن الناظرين (فاطري الانسان الكلاسيكي ، بينا أن الاستيطان في الحلاء ، وهو الحياة التوحدية بالنسبة الى الصياد ورجل البراري في أميركا كما كان أيضاً منذ زمن طويل بالنسبة الى ابطال الاسطورة الايسلندية) هو أمر فوق طاقات الجنس البشري الكلاسيكي . إن درامات كندراما المجررة الى أميركا (فرداً فرداً وكل فرد مسؤول عن نفسه و'مساك بتأهب حميق للتوحد) أو كندراما التزو الاسباتي ، أو اجتاحت كلفورنيا مجحاً عن الذهب ، أو درامات حين لا يكبح له جناح الى الحرية والتوحد والمزلة والاستقلال المائل ، ودراما احتكار عملاق لكل المهوديات مها كل نوعها والمفروضة على الشعور بالوطن ، فهذه الدرامات هي جميعاً درامات فاقوسية وفاوسية فقط ، ولم تعرف أية حضارة اخرى وحتى الحضارة الصينية لها مثيلاً .

أما المهاجر الهيليني فانه كان على عكس المهاجر الفاقوسي ، إذ أنه كان يلتصق الطفل بمحضن أمه . فان يصنع (لاحظ قال يصنع . المترجم) مدينة جديدة من من المدينة القديمة ، تكون صورة طبق الأصل عن هذه ، بمواطنيها أنفسهم وبأهلها ذاتها ، وعاداتها ، وبالبحر الرابط والذي لا يغيب ابداً عن النظر ، وان يمارس في هذه المدينة الجديدة وفي سوقها العامة الحياة المألوفة لـ (. . .) هذا هو أقصى حد يمكن أن يبلغه تبديل المنظر بالنسبة الى الحياة الابولونية . لكن حداً أقصى كهذا هو في نظرنا نحن الذين نعتبر حرية الحركة والتنقل أمراً لا يُستغنى عنه (وإذا لم تكن هذه الحرية دائماً كحق عملي فمع هذا فهي على كل حال حق مثالي) هو حد أشد وطأة من كل أنواع العبوديات . وعلينا أن ننظر من وجهة النظر الكلاسيكية الى توسع روما الذي كثيراً ما أمي ، فيه ، فلقد كان هذا التوسع أي شيء ما عدا امتداد للوطن . ولقد سجن نفسه في حقول سبقه إليها رجالا لحضارات اخرى فسلمهم إياها . ولم تكن في التوسع الروماني أية اشارة الى مناهج عالمية ديناميكية كمناهج آل هوهنشتاوفن ، أو برايم مطبوعة بطابع كتابع آل هابسبورغ ، أو استعمار يمكن أن يقارن بالاستعمار السائد في ايماننا هذه .

فالرومان لم يقوموا بأية محاولة ليتدخّلوا إلى داخل إفريقيا ، أما حروبهم التي شنوها
فيا بعد فائما كانت تستهدف الحفاظ على ما يمتلكونه فقط ، ولم يُشعل ضرامها
طموح أو تآزع باطني ، فلقد كان باستطاعتهم ان يتخلّوا عن ألمانيا وبلاد ما بين
النهرين دون ألم أو ندم .

والآن إذا ما ألقينا نظرة عامة على كل ما ورد على توسع صورة العالم
الكويبرنكية إلى تلك النظرة ، نظرة الفراغ الكوكبي التي نمتلكها الآن ، وعلى
تطور اكتشاف كولومبس وبيروته إشرافاً غريباً على سطح الأرض بأكمله ،
وعلى مرثي التصوير الزيتي ومرثي منظر التراجيديا ، وعلى الشعور الوطني الجليل
الرائع ، وعلى عاطفة مدينتنا ورغبتها في عبور مريع ، وعلى غزو الهواء ، واكتشاف
الاصقاع القطبية وتسلق الجبال التي من المستحيل تقريباً بلوغ ذراها ، عندئذ نرى
أن الرمز الأولي للنفس الفأوسية ، أي الفراغ اللا محدود ، ينبعث من كل مكان ،
وعليّنا ان نعتبر خاصة تلك الابداعات الغربية (والفريدة في شكلها) لاسطورة
النفس ، هذه الابداعات المسماة : « إرادة » « قوة » « فعل » كشتات عن هذا
الرمز الأولي .

الفصل العاشر

صورة النفس وشعور الحياة

- ٢ -

البوذية والرواقية والاشتراكية

- ١ -

وأخيراً أصبحنا الآن في مركز نحولنا الدنو من ظاهرة الاخلاق ومن ترجمة الحياة ذهنياً لنفسها ، ومن صعود القبة التي نمكننا من مراقبة أوسع مبادئ الفكر الانساني وأشدّها خطورة . وسنحتاج ، في الوقت ذاته القيام بهذه المراقبة ، الى موضوعية لم يسبق لأحد حتى الآن أن سعى جديداً لاكتسابها . ومهما كانت نظرتنا الى الاخلاق ، فانه ليس يجزه من الاخلاق أن تقوم هذه بتقديم تحليلها الخاص ، ونحن سنسلك الآن بالمعضة ، ولن نتأمل فيما يجب أن تكون عليه أعمالنا وأهدافنا ومستوياتنا ، بل لنفحص جهرتنا في تشخيص الشعور الغريزي في صميم شكل التصريح والاعلان .

إن الجنس البشري الغريزي هو فيما يتعلق بقضية الاخلاق هذه ، يخضع ، دون استثناء ، لفرد خداع بصري هائل ، فكل انسان يطالب الباقيين من الناس ، بشيء.

ما ، ونحن نقول : « عليك ألا » وذلك بقناعة بأن كذا وكذا سيبدل ومن المستطاع أن يبدل ويجب أن يبدل أو يصاغ أو يتدبر أمره كي ينطبق على النظام ويلامحه ، ولما بناه بكل من فاعلية انظمة كهذه وحققنا في أن نعطيهما هو إيمان راسخ لا يتزعزع . فهذا ، وليس أقل من هذا هو بالنسبة إلينا الأخلاق .

إن كل شيء في علم الاخلاق الغربي هو اتجاه ، ومطالبة بالقوة ولإرادة للتأثير في البعيد القصي . وعلى هذا الأمر يتفق لوثر وينتشر اتفاقاً تاماً وكذلك الباباوات والداروينيين ، والاشتراكيين واليسوعيين ، وذلك لأن بدء الأخلاق هو في نظر الواحد والجميع ادعاء بصحة عامة ثابتة للأخلاق . ومن الضروري للنفس الفاعلية أن يكون الأمر على هذه الحال . أما ذاك الذي يفكر أو يعلم « خلافاً لما ذكرت » فإنه خاطئ ، مارق وعدو ويجب أن يجارب ويسحق دون رحمة أو شفقة . يجب « عليك » « على » الدولة ، « على » المجتمع ، هذا الشكل من الاخلاق هو بالنسبة إلينا غني عن البيان ، فهو يعرض المعنى الحقيقي الوحيد الذي نستطيع أن نربطه الى الكلمة (عليك ، على ، المترجم .) لكن الأمر لم يكن على هذه الحال في أي من الحضارة الكلاسيكية أو الهندية أو الصينية . فبوذا مثلاً يخبرك بين أن تأخذ أو تترك ، وأبيقور يقدم نصائح ، ونحن لا ننكر أن هذين هما شكلان رفيقان من الاخلاق ، لكن كلامهما لا يحتويان على عنصر الإرادة .

إن ما فشلنا حتى الآن في ملاحظته فشلاً تاماً هو الخصائص المميزة لديناميكية الاخلاق . ونحن اذا ما أجزنا لأنفسنا ليقول بأن الاشتراكية (في مفهومها الاخلاقي لا الاقتصادي) هي ذاك الشعور العالمي الذي يسمى لتنفيذ نظرياته الخاصة بالنسبة عن الجميع ، فعدت ذلك تكونت نحن جميعاً ، أشتنا أم أبينا ، أتمدنا أم لم نتمد ، اشتراكيين . وحتى ينتشر نفسه ، هذا المناهض للتمسك و الأخلاق القطيع ، كان عاجزاً عجزاً تاماً عن حصر حماسه وغيروته بشخصه وفق الاسلوب الكلاسيكي . فهو كان يفكر فقط « بالجنس البشري » وقد هاجم كل انسان اختلف معه في الرأي ، أما أبيقور فهو على عكس ينتشر ، إذ أنه كالت لا يبالي بأراء الآخرين وأعمالهم ، وهو لم يبدد فكرة واحدة « لتحويل » الجنس البشري

و « تبديله » . فلو كان واحداً قانعين بما هم عليه ، وبأنهم لم يخلفوا على غير ما هم عليه .

لقد كانت اللامبالاة هي المثل الأعلى الكلاسيكي ، اللامبالاة بجمري العالم ، (الذي هو الشيء كل شيء الذي جعله الجنس البشري الفاضلي شغله الشاغل كمي يسيطر عليه) . وهناك عنصر هام مشترك بين كل من الفلسفة الرواقية والايقورية ، واعني هذا العنصر الاعتراف بفضيلة في اشياء لا تفضل ولا ترفض .

لقد كان في هيلاس هيكل لكل الاخلاق (بانثيون) كما كان فيها هيكل لكل الالهة ، وهذا ما يظهر لنا التعاضد السلي الذي ساد بين الايقورين والكليين (gymics) والرواقين ، لكن زادت « النيتشي » (مع انه يقف علناً وراء الخير والشر) يوسل يفرات الألم من أقصى الارض الى أقصاها وهو يرى الناس على غير ما يريد لهم ، وييدي رغبة حقيقة مطلقة في لاكلاسيكيتها ، في أن يكروس نفسه لاصلاحهم . ان هذا التقييم الثوري العام على أسس جديدة تنبذ الأسس التقليدية (Transvaluation) هو وحده الذي يجعل التوحيد (Monotheism) الأخلاقي (ونحن نعمل هذا الاصطلاح لتعبير عن مفهوم جديد عميق) الاشتراكية . ان كل محسني العالم هم اشتراكيون ، ونتيجة لذلك لا يوجد محسنو عالم كلاسيكيون .

لست الملزم (imperative) الأخلاقي بوصفه شكلاً ، هو فاوستي وفاوستي فقط وليس هناك من أهمية أبداً كون شوبنهاور ينكر نظرياً الارادة للحياة ، أو كون نيتشه يؤكدها ، فهذه هي خلافات سطحية تشير الى للاخواق والأمزجة الشخصية .

أما الأمر المهم الذي يجعل من شوبنهاور الجد الأعلى للعصرية (Modernity) الأخلاقية (لاحظ العصرية الاخلاقية لا الاخلاق المصرية - المترجم) فهو كون شوبنهاور يشعر ايضاً بكامل العالم بوصفه ارادة ، حركة ، قوة ، واتجاهاً . وليس هذا الشعور الجوهرى مجرد اساس لفلسفتنا الاخلاقية ، بل انما هو كامل فلسفتنا

الاخلاقية ، أما الباقي فهو ثانوي .

فذاك الذي لا نسيه مجرد نشاط ، بل لما ندعوه فعلاً هو مفهوم تاريخي سداة ولحمة ، مفهوم 'مشبع بالطاقة الاتجاهية' . إنه الدليل على الكينونة ، وتكريس الكينونة ، يكمنان في ذاك النوع من الانسان الذي يمتلك « أفاه » فزعا إلى المستقبل ، والذي لا يحس بالحاضر البوهي ككينونة 'مشبعة' ، بل كحبة ، كمنطف في 'مركب صيرورة عظيم' ، ويشعر ، بالإضافة الى ذلك بأن هذا المركب يتألف من حياته الشخصية ومن حياة التاريخ ككل . إن قوة هذا الوعي ووضوحه هما علامتا الانسان الفاوستي الأرقى ، ولكنها ليستا مطبوعتين تماماً لدى الفرد التافه من السلالة الفاوستية ، فهما تميزان ايضاً حتى اتفه اعماله عن أعمال أي وكل انسان كلاسيكي . إنه التمييز بين الخلق وبين الموقف ، بين الصيرورة الواعية وبين المناسبة التمثالية البسيطة المسلم بها ، بين الارادة وبين التألم في التراجميدي.

إن كل شيء في هذا العالم كما تراه عين الفاوستي حركة ذات هدف ، والانسان الفاوستي نفسه يعيش مقيداً بمفهوم هذا الطرف ، فالحياة تعني بالنسبة اليه صراعاً وغلبة وانتصاراً كاملاً . زد على ذلك أن الصراع من أجل البقاء بوصفه الشكل المثالي للوجود هو قانون ثابت واسع حتى في العصر القوطي (عصر الهندسة المعمارية الذي يبدو فيها الاساس واضحاً) لذلك فإن القرن التاسع عشر لم يكتشف جديداً ، بل لما كل ما فعله هو أن صاغ هذا القانون (الصراع من أجل البقاء) في شكل ميكانيكي نقعي .

أما في العالم الأبولوني فإنه لا توجد حركة اتجاهية كهذه ، فصيرورة هرقليط المتأرجحة اللاهافة المجردة من كل غاية هي صيرورة لا يؤخذ بها وغير مقبولة ، فهي ليست بالبروستيتية (المذهب - المترجم) وليست بحركة « شتورم أند درانغ » وليست بشوة اخلاقية أو عقلانية أو فنية تهدف الى تدمير وضع قائم . فالاسلوب الايري والكورتي يدوان الى جانب الاسلوب « الدوري » صامتين لا يطالبان بالاعتراف بصحتها الفردية والعامية ، لكن عصر الانبعث نبذ الاسلوب القوطي واطرحه جانباً ، بينا أن اسلوب « التكلسك » رفض الباروكي ، زد على ذلك أن

تاريخ كل آداب اوروية مليء بالمعارك التي دارت حول قضايا الشكل . وحتى رهباننا (جمع رهبنة) من هيكلي وفرنسيكانية ودومينكانية الخ.. تتخذ شكلها كحركة نظام ، وهذا ما يتعارض تمارضاً حاداً « والأسكييس » Askesis للراهب في المصور المسيحية المبكرة .

أما أن يدبر الرجل الفاونسي ظهره لهذا الشكل الأسامي للوجود ، فاهيك عن تحويله ، فهذا أمر يقع كلياً فوق كل طاقاته ، وهو (الشكل) أيضاً مستلزم حتى في الجهود الرامية إلى مناهضته فأحدهم قد يجارب ضد الأفكار « المقدمة » لكنه ينظر طيلة الوقت الى حربه بوصفها عملاً متقدماً . وقد يشاغب آخر ويمرض على قلب الاتجاه وعكسه ، ولكن الذي يقصده حقاً من وراء عمله هذا فإلما هو استئراو التقدم . إن « اللا أخلاقي » هو فقط نوع جديد من « الأخلاقي » وهو يزعم نفسه الحق ذاته في الأفضلية . فالارادة القوية (لاحظ لم نقل لارادة القوية - المترجم) هي لارادة مزمته لا تعرف التسامع ، وكل ما يريد الانسان الفاونسي هو أن يتفرد وحده في الحكم . أما الشعور الأبولوجي ، بما في عاله من أشياء افرادية متعابشة ، فهو على العكس من هذا إذ أنه بداهة متسامع . ولكن إذا كان التسامع هو في مأساة « الالاراكسيا » (البرود للفلسفي) المدومة الارادة ، فإنه بالنسبة الى العالم الغربي بما لهذا العالم من وحدانية فراغ روح لا متناهية وتنفرد في صناعة التوتوتات ، أقول إن مثل هذا التسامع هو علامة من علامات خداع الذات أو الاضمحلال . لقد كان عصر التنوير في القرن الثامن عشر متسامحاً (أي لا مبالياً) في الخلافات بين شتى المعتقدات المسيحية ، ولكن فيما يتعلق بعلاقته الخاصة بالكنيسة ككل فإنه كان أي شيء ، ما عدا التسامع وذلك حالما توفرت له القوة ليكون خلافاً لما قيل فيه من تسامع . فالفريزة الفاونسية هذه الفريزة النشطة القوية الارادة والعبودية في فازعها ككائندراينتها القوطية ، والشائعة « كائناها » الخاصة (ego habeo factum) التي تحدد في الأتق البعيد وفي المستقبل ، ثما تطالب بالتسامع - أي يمكن لما في الفراغ - كي تارس فيه نشاطها الخاص ، وهذا هو السبب الوحيد فقط لمطالبتها بالتسامع . ولنتأمل ، مثلاً ، في مدى استعداد ديمقراطية المدينة للوفاق مع الكنيسة

وذلك فيما يتعلق بإدارة الكنيسة للقرى الدينية وتوجيهها بينما نرى أن هذه الديمقراطية تطالب بحقها في الحرية المطلقة في أن تمارس ذاتيتها وفي أن تعدل القانون « العام » ، كي يطابق رغباتها كلما استطاعت الى ذلك سبيلاً .

إن كل « حركة » تستهدف النصر وتمنيه ، بينما أن كل « موقف » كلاسيكي يرغب في الكينونة فقط ، وهو لذلك يشغل نفسه قليلاً في أخلاقية جواره .
إن الصراع مع أو ضد اتجاه الأزمنة لتشجيع الاصطلاح أو الرجعة ، البناء والتعمير أو الدمار ، كل هذا هو غير كلاسيكي كما أنه ليس هندي . لأنه والحق هو التقيض القديم القائم بين التراجيديا السفولية وبين التراجيديا الشكسبيرية ، بين تراجيديا الانسان الذي يستهدف الكينونة فقط وبين تراجيديا الانسان الذي يريد أن يتنصر .

ومن الخطأ الفاحش أن نربط المسيحية الى المآزم الاخلاقية ، فلم تكن المسيحية هي التي بدلت الانسان الفاوستي ، بل إنما كلت الانسان الفاوستي هو الذي بدل المسيحية ، فهو لم يحل منها فقط ديناً جديداً بل لما أعطاها أيضاً اتجاهها أخلاقياً جديداً . فال... أصبحت ال... ، أصبحت مركز العالم المحشو بالحياة والعاطفة والاساس الذي يركز اليه السر المقدس العظيم ، سر الندامة الشخصية وانسحاق القلب . (Contrition) .

إن الارادة للقوة حتى في الاخلاق ، والصراع الشجي لاقامة أخلاقية ملائمة بوصفها حقيقة كونية وفرض هذه الاخلاقية على الانسانية فرضاً ، وإن إعادة ترجمة أو التغلب أو تدمير كل شيء مخالف لها ، هذه الأمور كلها لا يوجد من فيها آخر هو أكثر منها تميزاً لنا . لقد انطلقت الأخلاقية الفاوستية حتى بموجب أخلاقية عصر النبع العروطي فأجرت تبديلاً باطنياً عميقاً في انطلاق المسيح (ولم يدرك هذا التبديل أبداً حتى الآن) ، فتلك الأخلاقية (المسيحية) الثابتة في روحانياتها والتي كانت تسب وتندفق من الشمر المجرمي (وهي أخلاق أو سلوك نصح به على أنه قاهر على تهيئة كل اسباب الخلاص ، وأخلاق عرفت على أنها عمل خاص من نعمة)

أقول إن تلك الأخلاقية قد صيغت من جديد على صياغة جعلتها أخلاقاً لا مزمومة. إن لكل منهاج أخلاقي، أكان من أصل ديني أو فلسفي، ارتباطاً بالفنون العظمى وخاصة بذاك الفن، فن الهندسة المعمارية، إذ إن كل منهاج أخلاقي هو مركب من مقترحات ذات طابع ديني (عليّ)، فكل حقيقة يقصد استخدامها في التطبيق العملي تعرض مع «بسبب» (B. cause) ومع «بناء على ذلك» (Thurfore) فداخل هذه الحقائق يوجد منطق رياضي، وهذا القول ينطبق على «حقائق بوردا الأربعة» وعلى «نقد العقل العملي» «كنت» وفي كل «تعليم ديني» (Catechism) شعبي. أما ما هو ليس موجوداً داخل مذاهب الحقيقة المكتسبة هذه، فلما هو المنطق اللائق للدم الذي يولد وينضج مستويات السلوك، تلك مستويات الطبقات الاجتماعية والبشر العمليين (مثلاً الالتزامات الفروسية في عصور الصليبيين) التي لا تتحقق من وجودها وتتم إلا عندما ينقضها أحد الناس أو يخرج عليها، فالأخلاق المنهاجية هي، كما كانت زينة، وهي لا تظهر فقط المنهاجية، هي، كما كانت فيما مضى، زينة وهي لا تكشف عن نفسها في السنن والنواميس فقط، بل لها في أسلوب الدراما أيضاً، وحتى في اختيار نوازع الفن، فالتعرج مثلاً، هو فاعل روائي، والعمود الدوري هو التجسيد كل التجسيد للفن الأعلى للحياة القادرة.

ولأن العمود الدوري كان تاماً كما ذكرت، اطرح، بالضرورة وبصراحة، الأسلوب الدوري هذا النهج الكلاسيكي الواحد جانباً، والحق أن حتى عصر الانبعاث نفسه كان يحذره منه شيء من غريزة روحية بالغة العمق، والشيء نفسه يقال أيضاً عن تحويل البعثة المحرسية إلى سطح مقبب روماني، وعن الهندسة المعمارية الصينية للناظر الطبيعية وللدروب الزائفة اللاتئة، وعن برج الكاتدرائية القوطية، فكل واحدة من هذه هي صورة للأخلاق خاصة فريدة في نوعها، أخلاق من وعي الحضارة اليقظ.

والآن فان الاتفاقات والحجرات القديمة تشرح نفسها ، فهناك عدد من الأخلاقيات يعادل عدد الحضارات لا اكثر ولا أقل . وتاماً كما أن لكل مصور أو موسيقي شيئاً ما في داخله لا يظهر ، نتيجة لقوة ضرورة باطنية ، في الوعي ، بل انما يسيطر على بداية (*a priori*) لفئة شكل عمله ويميز هذا العمل من عمل كل حضارة أخرى ، كذلك فان كل مفهوم حياة ينشئ به إنسان حضاري ما لتما يملك أيضاً بداية ، (بأدق ما لهذه الكلمة من معنى كنتي - نسبة الى « كنت ») أي نظاماً أساسياً هو أعمق من كل الاحكام والاجتهادات البهوية ، نظاماً بطبع اسلوب هذه بطابع الحضارة الخاصة . فالنرد قد يأتي عملاً اخلاقياً أو لا اخلاقياً ، وقد يصنع « خيراً » أو « شراً » وذلك من جهة الشعور الأولي لحضارته ، لكن نظرية اعماله ليست نتيجة بل انما هي معلومات ومفروضات (*Datum*) فكل حضارة تمتلك مستوياتها ومقاييسها ، وصحة هذه تبدأ بها وتنتهي معها . لذا فليست هناك من اخلاقية عامة للانانية .

بما ورد يتضح انه لا يمكن ان يوجد وليس بالامكان أن يوجد أي تغيير أو تبديل بمفهومه الاصح . فاللوك الواعي ، من أي نوع كان ، والذي يركز الى قناعات ومعتقدات هو ظاهرة أولية ، هي النازع الرئيسي لوجود تطور الى « حقيقة معدومة الزمان » ، أما الكلمات أو الصور التي تستخدم للتعبير عنها (الحقيقة المعدومة الزمان - المترجم) فهي ذات أهمية قليلة ، أظهرت هذه كائنات للاموت ، أو كموضوع لبحران فلسفي ، أو بدت كالتقاراج أو رمز ، كإعلان عن معتقدات خاصة أو كدحض لمعتقدات غريبة . فيكفي أن تكون هذه (الحقيقة المعدومة

الزمان) قائمة وموجودة . فهي يمكن أن توظف ، ويمكن أن تصاغ نظرياً في شكل مذهب ، ويمكن لها أن تبدل أو تحسن بطانة صورتها الفنية ، ولكن لا يمكن أن تتجسّد أو تتجسّد . وكما أننا نحن عاجزون عن تبديل شعورنا بالعالم وعجزنا هذا يبلغ بنا درجة تجعلنا حتى عندما نحاول تبديله نرغم على اتباع القواعد القديمة فنثبتته بذلك بدلاً من أن نطرحه (كذلك فأننا معدومو القوة لتبديل القاعدة الأخلاقية لكي نوثقنا اليقظة . ولقد سبق أن قام بعضهم بوضع تمييز معين بين الأخلاق كعلم ، والأخلاق كواجب ، ولكننا كما نفهم الأخلاق ، لا نرى نشوء واجب ، إذ أن قدرتنا على تحويل إنسان ما لينسج قواعد أخلاقية غريبة عن كينونته ، لا تزيد عن قدرة عصر النهضة على إحياء الكلاسيكية ، أو صنع أي شيء من التواضع الأبولوجية ، ما عدا صنع فن غوطي تأقلم جنوباً ، فن مناهض للفن الغوطي . أننا قد نتحدث اليوم عن تقييم جميع قيمنا على أسس وقواعد جديدة فكيف بالقديمة وتبنيها .

وبقدرتنا كأبناء لمدن عالمية كبرى أنت « نعود الى » البوذية أو الوثنية أو الكاثوليكية الرومانتيكية ، وبإستطاعتنا أن نناضل كفوضيين أو فرديين أو اشتراكيين من أجل أخلاق جماعية ، ولكن بالرغم من كل ما نفعله ، فإن شعورنا جميعاً هو الشعور الواحد ذاته وإرادتنا كذلك . فالتحول من الصوفية الى التفكير الحر ، أو هناك اليوم إحدى حركات الانتقال في الغرب ، وهي الانتقال من المسيحية المزعومة الى الإلحاد المزعم (والعكس بالعكس) فأننا هذا لا يعني أكثر من تبديل كلمات الطمع الديني أو النهي وتصوراتها ، فلم تبدل أية حركة من « حركاتنا » الإنسان .

إن وضع مورفولوجيا لكل الأخلاقيات هو واجب منطوق أمره بالمستقبل . وهناك أيضاً خطأ نيتشه الخطوة الأولى والجهريّة فهو موقف وجهة نظر جديدين . لكنه فشل في ملاحظة ظروفه وإدراك وضعه ، فلم يعرف بأن على المفكر أن يسو بنفسه « فوق الحيز والشر » . فلقد حاول أن يكون نبياً ومرتاباً في وقت واحد ، وناقداً أخلاقياً ومبشراً بالأخلاق معاً . وهذا أمر

مستحيل لا يمكن انجازها . فالانسان لا يستطيع ان يكون عالمًا نفسيًا من الدرجة الاولى طالما لا يزال رومانيكيًا . وهكذا هي حال نبتة هنا ايضاً ، فهو بالرغم من جميع صولاته المتقاطعة النافذة الباتة لم يبلغ الا الباب حيث وقف خارجه . وعلى كل حال ، فلم يكن غيره احسن منه حالاً في هذا الميدان . والحق أننا كنا متلبدي الافهام وحياناً عن الثروة العريضة المائلة التي تحتجزها الاخلاق ، كما تحتجزها لغات الشكل الاخرى .

وحتى المتشكك نفسه لم يدرك واجبه ، فهو في احافه ، كثيره من الناس ، يجعل من تصوره الخاص للاخلاق هذا التصور المستمد من فطرته الخاصة وذوقه الشخصي مقياساً يقيس به الاخرين . وزد على ذلك ان التورين المعاصرين (ستورن ، ايسن ، ستورنبرغ ، وشو) يسلكون ايضاً السلوك نفسه ، فهم قد استطاعوا فقط أن يتدبروا أمر إخفاء الحقائق (عن أنفسهم وعن الاخرين ايضاً) وراء صيغ وشعارات جديدة .

لكن الأخلاق هي كالنحت والموسيقى وفن التصوير ، أي إنها عالم مُشكّل قائم بذاته ومعبّر عن شعور بالحياة . إنها معلومات ومفروضات غير قابلة اساساً للتبدّل أو التغيّر ، إنها ضرورة باطنية ، وهي دائماً صحيحة داخل دائرتها التاريخية ، وأبدأ غير صحيحة خارجها . وكما سبق لنا أن رأينا أن ما تعبّه المنجزات العديدة للشاعر او الموسيقي او المصور ، هو نفس ما تعبّه انواع الفن العديدة للفرد الأرقى الذي ندعوه بالحضارة ، وأعني الوحدات العضوية ، ورأينا ايضاً ان التصوير الزيتي ككل ، والنحت ككل ، والموسيقى الكونتربونتية ككل ، والشعر الغنائي الايقاعي ككل الخ .. هي جميعاً صانعة حقبة تاريخية ، وهي بوصفها كما ذكرت تحتل مرتبتها كرموز رئيسية للحياة . فنحن نتعامل في تاريخ الحضارة كما نتعامل في الوجود الفردي ، مع تحقيق الممكن ، وهذه هي قصة الروحانية الباطنية التي تصبح اسلوب عالم .

ونشهد الى جانب وحدات الشكل العظمى هذه التي تتبو وتكمل ذاتها ذاتها وتغلق داخل سلسلة من الاجيال مُقدّرة وعينت من قبل ، لم تحتل القرون

قليلة تنتهي الى موت لا رجعة بعده ، أقول نشهد الى جانب هذه مجموعة الاخلاق الفارسية ومجموع الأبولونية كفردين من نظام أوقي . أما جوهرها وحقيقتها (الاخلاق) فيها المصير فهي معلومات ورؤيا (أو بصيرة علمية كما قد تكون الحال) ولكن ما عليك إلا أن تصوغها في شكل للوعي

إن هناك شيئاً ما لا يوصف ، وهو ذاك الذي يجسد كل النظريات ابتداء من هسيود وسوفوكليس الى افلاطون والرواق (Stoa) ليواجهها مجتمعة بكل ما 'علم ابتداء من فرنسيس « الأسيس » (Assisi) و « ابلارد » (Abelard) فابن فيثس ، وحتى أخلاق المسيح التي هي التعبير الأنبل الوحيد لاخلاقية عامة والتي صاغها مارسيون (Marcion) وماني، فيلو وبوطونيوس ، ابيكتيتوس (Epictetus) واوغسطين وبروكليس (Proclus) إن كل الأخلاق الكلاسيكية هي اخلاقية موقف ، أما كل الاخلاق الغربية فانها هي اخلاقية فعل . وبالمثل فان مجموع كل المناهج الهندية ، وكل المناهج الصينية ، يشكل كل واحد من هذين المجموعتين عالماً خاصاً به .

- ٣ -

إن كل اخلاقية كلاسيكية نعرفها أو نستطيع ان نتصورها ، تنظم الانسان بوصفه ذاتية سكونية ، جسماً بين أجسام ، بينا أن كل التقييمات (Valuations) الغربية تنظر اليه بوصفه مركزاً للتأثير داخل عمومية لا متناهية . أما الأخلاق الاشتراكية فليست أكثر أو أقل من عاطفة عمل يقع بعيداً ، إنها عاطفة البعد الثالث ، كما وأن شعور الجذر ، والاهتمام ، (الاهتمام هؤلاء الذين يعيشون معنا ، وبأولئك الذين سيقعون) هو شعار هذه العاطفة المرسوم في السماء ، ولهذا فاننا نجد شيئاً ما اشتراكياً بالنسبة لنا في الحضارة المصرية ، بينا أن النزاع الماكس

لهذا ، النازع الى الموقف الجامد والى اللارغبة والى الاستقلال الذاتي السكوني
 لفرد ، يذكركم بالاخلاق الهندية وبالانسان الذي صنعت هذه الاخلاق . ان تمثال
 بوذا الجالس (إذا ما نظرنا الى مرة بطنه) واللامبالاة الذاتية (Ataraxia)
 لزينون ليسا غريبين عن بعضها بعضاً . فالمثل الأعلى الاخلاقي للانسان الكلاسيكي ،
 كان ذاك الذي مورس في تراجيديته وكشف عنه في تطهير هذا المثل وتثقيته .
 (Katharsis) وهذا يعني في اعلى اعماقه تطهير النفس الأبولوجية من كل شحنة
 ليست بأبولوجية ، وليست طليقة من قيود عناصر المسافة والاتجاه ، ولكي نستطيع
 أن نفهم الاخلاق الأبولوجية علينا ان ندرك ان الرواقية هي ببساطة الشكل
 الناضج لها .

فذاك الذي أحدهه الدراما خلال ساعة وقورة في نفس الانسان الكلاسيكي
 من أثر ، كان الرواق (Stoa) يرغب في نشره في كامل ميدان الحياة ، واعني به
 النبات التمثالي والاخلاقية الشعبية (Ethos) المدعومة الارادة . والآن أليس
 مفهوم هذا مشابهاً شبيهاً قريباً للمثل الأعلى البوذي الترفاق ، التي هي بوصفها
 قانوناً متأخرة جداً في الزمان ، ولكن بوصفها جوهرأ هي عريقة في هندية ويمكن
 لنا أن نتعقب آثارها حتى ابتداء من الأزمنة الفيديا ؟ وهذه القرابة ألا تقرب جداً
 بين الانسان الكلاسيكي المثالي وبين صنوه الهندي وتفرق بينها وبين ذاك الانسان
 الذي تتجلى اخلاقيته في التراجيدي الشكسبيرية ، تراجيدي التطور الدنمائيكي
 والكارثة ؟ ونحن عندما نتأمل فيما بين الكلاسيكية والهندية من قرابة لا نجد بما لا
 يقبل العقل أن نرى سقراط وايقور وخاصة ديوجينيس بيجلسون على ضفة نهر الكنج ،
 بينما أن ديوجينيس لو قدر له أن يسلك سلوكه ذاك في مدينة عالمية غربية لما تجاوز
 شأنه شأن الأحق لا يؤبه له . ومن جهة اخرى فان فريدريك ولم الاول ، هذا
 النموذج الأصلي للاشتراكي بمفهومه الرفيع ، هو شخص لا يمكن للعقل ان
 يفكر به في نظام الدولة على ضفاف النيل ، بينما انه هو رجل مستحيل في اثينا
 بركليس .

ولو أن نيتشه تأمل في أيامه بأهواء أقل ، ويميل أخف الى البطولة الرومانتيكية

لتجزات اخلاقية معينة ، لكان قد أدرك أن أخلاق الشفقة والرحمة المسيحية
يوجه أخص لا وجود لها على ترضى اوروبا الغربية .

وعليتنا ألا نسمح لكلمات القوانين الرحمة أن تفضلنا عن المفزى الحقيقي لهذه
القوانين . فهناك بين الاخلاق التي يمتلكها المرء وبين الاخلاق التي يفكرها الانسان
في المرء علاقة غامضة جداً وغير ثابتة ابداً ، وعند هذه النقطة تماماً ، تصبح
السيكولوجيا المفزعة عن القرض غير ذات قيمة . فالرحمة كلمة خطيرة ، ولم يغم
نيتشه (بالرغم من كل حولاته) أو أي انسان غيره حتى الآن بتعري معنى
هذه الكلمة (مفهوماً وأثراً) في شتى الازمنة ومختلف العصور . فالاخلاقية المسيحية
في عصر اوريجين (Origen)^(١) تختلف تماماً عن الاخلاقية المسيحية في عصر
القدس فرنسيس .

وليس هذا هو موضع البحث فيما تعنيه الرحمة الفاوسية (هل تعني تضحية أو
ثورة وغلياناً أو غريزة عرق (Race) في مجتمع فرومي) وذلك في تعارضها
والنوع الجومسي المسيحي الجبري من الرحمة ، أو الى أي مدى يجب أن نندركها
كعمل يقع بعيداً وكديناميكية عملية ، أو (من وجهة أخرى) كطلب نفس لها
كبرياؤها ، أو ثانية كنطلق لشعور بالمسافة عات غطريس . فهناك مخزون معين من
عبارات اخلاقية ، كالمبارات التي يمتلكها منذ عصر الانبعاث ، يتوجب عليها ان
تغطي جمهرة من الآراء وجمهرة أخرى اضخم من المعاني . وعندما يقوم جنس
بشري مقطوع على التاريخ وعلى كل ما له أثر رجعي الى ذاك الحد الذي نحن
مقطوعون عليه بقبوله السطحي بوصفه المعنى الحقيقي وباعتبار المثل العليا كمادة
موضوعة لجرد المعرفة ، فانه يكون عندئذ يدلل حقاً على احترامه للماضي ، (وفي
هذه اللحظة الخاصة على احترامه للتقاليد الدينية) .

١ - كاتب يوناني ومسلم واحد انطاب الكتيبة ١٨٥ - ٢٠٤ ؟

(المرحوم)

إن شاهد المعتد ليس أبداً الشاهد على حقيقته ، وذلك لأن الإنسان قادراً ما يمي معتقداته الخاصة . فالشعارات والمذاهب هي دائماً شعبية تقريباً وهي ظاهرة إذا ما قورنت بالوقائع الروحية العميقة . إن احترامنا النظري لآراء العهد الجديد هو فضلاً من نفس نوع الاحترام النظري لعصر الانبعاث ولعصر « التكسك » للفن الكلاسيكي ، والاول لم يغير روح الانسان كما وان الثاني لم يبدل روح المنجزات . أما تلك الأمور التي كثيراً ما يستشهد بها ، كأنظمة وهبات الرهبان المتسولين (Mendicant) والمورافيين وجيش الخلاص فانها تبرهن بندرتها وحتى اكثر من ذلك بفضلة أثرها على انها شواذ عمومية جد مختلفة ، أي شواذ الاخلاق المسيحية الفلوسفية . فالأخلاق لا يصوغها لوثر أو مجمع « ترنت » لكن جميع المسيحيين من الطراز الرفيع (كإرنست الثالث وكالفن وليولا وسافونا رولا وباسكال والقديسة تيريزا) كانوا يمتلكونها داخل ذواتهم حتى في حالات تعارض هذه الاخلاق اللاواعي وتعاليمهم الرسمية الخاصة .

ولكي ندرك الفرق بين الاخلاقية الكلاسيكية والاخلاقية القربية ، علينا فقط أن نقارن بين المفهوم القربي المجرد لفضيلة الرجولة التي سماها نيتشه (Moralism frei) « الفضيلة الطليقة من الأخلاق » ، أو الـ (Grandeur) للاسبانية ، والـ (Grandeur) للباروكية الفرنسية ، وبين الفضيلة البالغة في انوثتها... ليمثل الاعلى الهيليني الذي يتوجب علينا تطبيقه العملي بوصفه قدرة على التمتع... ووداعة الفطرة ، وانتفاء للحاجات والمطالب ، وفوق كل هذا كذاك النموذجي الـ ... ، إن ما سماه نيتشه بالوحش الاسفر ، وآمن به تجسداً لانسان عصر الانبعاث الذي بالغ نيتشه في تقدير قيمته (لأن هذا الانسان كان في واقعه ثعلباً (ابن أوى) وصورة مسموخة (مزورة) للالان العظيم في عهد آل هوهنشتاوفن) لما هو النقيض كل النقيض لذاك النموذج الذي تعرضه علينا كل اخلاقية كلاسيكية دون استثناء ، وهو الذي نجده كل انسان كلاسيكي ذي قيمة ووزن .

لقد انجبت الحضارة الفلوسفية سلاسل طويلة من الرجال الفلواذيين ، لكن الحضارة الكلاسيكية لم تجب أي رجل من هذا المعدن . وذلك لأنه كان لبركليس

وتيسوستيكليس طبعتان وقتان متناغمتان وال ... الاثينية ، أما الاسكندر فكان رومانيكياً لم يستيقظ أبداً من رومانيكيته ، وقصر كان حاسباً اريباً ذكياً . أما هانيبال ، الغريب ، فكان وحده « الرجل » بينهم . زد على ذلك ان رجال العصور الغابرة كما يعرضهم علينا هوميروس (الاوديسي واجاكس) كانوا لاشك سيّدون شخصيات شاذة بين فرسان الصليبيين .

ان ذوي الطابع الانثوية هم ايضاً فادرون على الشراسة ، الشراسة الوثابة والارتدادية الخاصة بهم ، ولقد كانت الوحشة الاغريقية من هذا النوع ولـكن في الشمال يظهر الأباطرة الكسونيون والفرنكيون والهوغشتوفن عند اول عتبة الحضارة محاطين برجال عملاقة كهنري الاسد (Henry the Lion) وغريغوري السابع ، ثم يعقب هؤلاء رجال عصر الانبعاث ، كرجال صراع الوردتين ، (The Struggle of the Two Roses) وحروب الهوغنوت والفرقة الاسبان والملوك والأمراء النساخين ^{١١} البروسين (Elector) وقابليون وبسارك وسيسيل رودس . ثم أين يوجد في كل التاريخ الميليني مشهد جبار كشهد عام ١١٧٦ ، حيث تشكل معركة لينغانو (Legnano) صدر صوته ، ثم يؤلف صراع آل هوهشتاوفن والفلف (welf) العظام هذا الصراع الذي يكشف فجأة عن غاباته ، مؤخرة صوته ؟ ثم ابطال المهرات العظام ، والفرسية الاسبانية والحوية النابليونية ، فكم هو عدد الرجال والأشياء من هذا النوع الذين يمتلكهم الحضارة الكلاسيكية ؟ وأين نجد على نوى الاخلاق الفاوستية ابتداء من الحروب الصليبية حتى الحرب العالمية (الاولى) أي شيء من « اخلاق العبيد » ، من الاستسلام الوديع ، أو خلق الشا ^{١٢} ؟

إننا لا نجد هذه الأمور في أي مكان ما عدا في الكلمات التلية الورعة . ان طراز

١ - الملوك والأمراء الذين كان يتق لهم احتساب الامبراطور .

(الترجمة)

٢ - مؤث خمس .

الكهانة بالذات هو فاوستي سداة ولحمة ، ولتأمل بأولئك المطاوعة اللامعين للامبراطورية الألمانية القديسة الذين قادوا من على ظهور خيولهم رعابهم الى المعركة الضاربة الوحشية ، أو في أولئك الباباوات الذين استطاعوا ان يفرضوا الخضوع والاذعان على هنري الرابع وفريدريك الثاني ، أو في الفرسان السيوتون في اوستمارك (Ostmark) ، أو في تحدي لوثر الذي يمثل انتفاضة الوثنية الشالية القديسة على الوثنية الرومانية ، أو في الكرادلة العظام (ريشليو ، مازاران ، فلوري) الذين صنعوا فرنسا . هذه هي الاخلاق الفاوستية ، ولا شك ان الانسان يجب أن يكون أسمى اذا لم يرها ناشطة فعالة في ميدان تاريخ أوروبا الغربية بأكمله .

ونحن لا نستطيع الا بواسطة برهات عظيمة كهذه من عاطفة عالمية تعبر عن وعي الرسالة ، أن نفهم أولئك الرجال من ذوي العاطفة الروحية العظيمة ، والخلق المستقيم الذي لا يستطيع ان يقاومه أحد ، وندرك البر (الاحسان) الدنناميكي الذي لا يشبه من قريب أو بعيد الاعتدال الكلاسيكي والرفقة المسيحية المبكرة . فهناك صلابة في نوع الشفقة التي ماوسها الصوفيون الألمان وفي رحمة الأنظمة العسكرية من ألمانية واسبانية وفي الشفقة الكالفينية من فرنسية وانكليزية . أما في الشفقة الروسية ، وأحسن نموذج لها هوراسكولنكوف ، فالتنا نرى نفساً تذوب في تآخيا والنفوس ، بينما أننا نرى في الشفقة الفاوستية نفساً تلتصق منها انبعاثاً . وهنا أيضاً ال (Ego Habeo Fantum) هي قانون . فالبر الشخصي هو التبرير أمام الله الشخص ، أمام الفرد .

وهذا هو السبب الذي يجعلنا نحترم دائماً وفق المفهوم اليومي للاحترام ، أخلاق الشفقة ، ويجعل أحياناً المفكر يأمل في ألا تتحقق أبداً . ولقد رفض كنت أخلاق الشفقة بعزم وتصميم ، والحق أن هذه الاخلاق تتعارض تعارضاً عميقاً والمزج البات القاطع الذي يرى ان معنى الحياة يكمن في الاعمال وليس في الاستسلام للأزواء الرقيقة الشفوقة . أما « أخلاق العبيد » لتنتبه فيها شعب ، لكن أخلاق سادته هي الحقيقة . ان الاخلاق لا تتطلب صياغة قانونية كهي تصح فعالة نافذة الأثر ، فهي

موجودة وقائمة منذ القدم . فأتت إذا ما نزعزت عن انسان نيتشه فتنازع يورجيا
ونزعزت من نيتشه وزيه الضبابية للسورمان ، فان ما يبقى من انسانيته هو الانسان
الفاوستي نفسه كما هي حال هذا الانسان اليوم وكما كانت في أيام الاسطورة
(Saga) ، أي النموذج لحضارة نشيطة فعالة ديناميكية مُلمزمة . ومهما كانت
الحال في العالم الكلاسيكي ، فان محسناً العظام هم المحسنون العظام حيث أتت
بصيرتهم الثاقبة واهتمامهم بؤثران في الملايين من البشر ، وهؤلاء المحسنون هم رجال
الدولة العظام والمنظرون الذين هم نوع من الناس أرقى ، والذين يستخدمون ، بفضل
ما لديهم من أرجحية لمرادة ومعرفة وثراء ونفوذ ، أوروبا الديمقراطية بوصفها ادانهم
الأشد حركة وكفاءة ، كي تطل أيديهم الخاصة مصائر الارض ، وأن يصوغوا
بوصفهم فنانون « الانسان » نفسه . « فكيفنا - فان الوقت لا شك أت الذي
سيجعل فيه الانسان فن السياسة ويتعلمه من جديد . » على هذا الشكل أتقّد نيتشه
ذاته من آلامها بواسطة إحدى نبذه التي لم تشر ، هذه النبذ التي هي أشد ثباتاً
بكثير من مؤلفاته المنجزة .

« علينا أن نتجنب قدرات سياسية وإلا فإن الديمقراطية التي فرضت علينا فرضاً
برأسه فشل بدلاً من تدميرها تدميراً . » هذا ما يقوله جورج بولارد شو في مسرحيته
« الانسان والانسان الأسمى » . وبالرغم من أن أفق شو الفلسفي هو أفق محدود ،
إلا أنه يتفوق على نيتشه في الدواصلة العملية وفي الأقل من الأبدولوجية ، زد على
ذلك ان شخصية المليونير الكبير « أندرسن » في مسرحيته مايجود باربارة
تترجم المثل الأعلى للسورمان الى اللغة اللاورمانتيكية لعصر الحديث (الذي هو
فعلاً نوعاً الحقيقة بالنسبة الى نيتشه أيضاً ، بالرغم من أنها قد وصلت اليه بصورة
غير مباشرة من ملثس ودلورين) .

إن رجال الأمر الواقع من الطراز العظيم هم اليوم يمثلون الإرادة للقوة والسيطرة
على مصائر الناس ، ولهذا فهم يتحنون بصورة عامة بالاخلاق الفاوستية .
إن رجالاً من هذا النوع لا يتنحون ملايينهم على الحالمين وعلى « الفنانين »
وضعاف النفوس ومنكسري الحواطر كي يشبعوا أرجحية لا حد لها ، بل انما

أجل أولئك يستخدمون ملايينهم من أجل الذين مثلهم ، يعتبرون مادة المستقبل . فهم يتعقبون هدفاً معهم ، ويقيرون مركزاً للقوة من أجل وجود الاجيال التي يمتد بها العمر الى ما بعد حياة الافراد ^١ . ان باستطاعة المال المجرّد ايضاً أن يُطور الآراء ويحسبها وان يصنع تاريخاً . فسييل رودس (طليعة ذاك النموذج من الرجال الذين سيكونون خطيري الشأن حقاً في القرن الحادي والعشرين) قد قدم بتخليه الطوعي عن ممتلكاته الدليل على أن المال المجرّد يجب أن تكون له القوة ليفعل ما ذكرت . انه والحق لحكم ضلع عاجز عن فهم التاريخ فهمها باطنياً ، ذاك الحكم الذي لا يستطيع أن يميز ثمرات الاخلاقيين الاجتماعيين الشعيين ورسل الانسانية من الثرائر الاخلاقية المبيقة للمدينة الاوروبية الغربية .

ان الاشتراكية ، بفهومها الأرفع وليس وفق مفهوم زوايا الشارع لها ، هي ككل مثل أعلى فاونسي آخر . محصورة بالجنس البشري الفاونسي . ويعود الفضل في شميبتها فقط الى سوء فهمها الكامل الذي لا ينجو منه حتى معظم المناصبين عنها والداعين اليها اذ أنهم يعرضونها بوصفها مجموعة من الحقوق ، بدلاً من كونها مجموعة من الواجبات ، والقاه للمازم «الكنتي» بدلاً من أن تكون تشديداً عليه وتعضيداً له وقوة معطلة للحبوية الاتجاهية بدلاً من كونها قوة دافعة لها .

ان النازع السطحي التافه الى المثل العليا « للرفاه » « والحربة » « والانسانية » والمذهب القائل « بأعرض سعادة لأكبر عدد » هي نفي خالص للاخلاق الفاونسية . لكن هذا النازع يختلف تماماً عن النازع الأبيقوري الى المثل الأعلى «للسعادة» وذلك لأن شرط السعادة الأبيقورية كان المجموع الفعلي للاخلاق الكلاسيكية وجوهرها . وهنا تماماً يصادفنا مثال يبدو أحياناً بكل مظهر « الخارجى هو المثل نفسه ، لكنه بالفعل يعني في احدى الحالات شيئاً وفي الاخرى غيره . ولهذا باستطاعتنا من وجهة

١ - اود هنا ان الفت نظر القارئ الى التشاؤم المرعب الذي تنطوي عليه جملة « من أجل وجود الاجيال التي يمتد بها العمر الى ما بعد حياة الافراد » .

النظر هذه أن نحدد محتوى الأخلاق الكلاسيكية على أنه « فيلاتروبي » (Philanthropy) (البذل في سبيل الإنسانية) ، أي منحة بنعم بها الإنسان على نفسه . (على سوما Soma) وهذه النظرة يساندها ارسطوطاليس ويؤيدها وذلك لأنه يستعمل وفق هذا المفهوم تماماً كلمة . . . التي وجدت أفضّل رؤوس عصر التلكس ، وفوقهم جميعاً ، لبسغ مذهة بحيرة . إن ارسطوطاليس يصف الأثر الذي تحدثه التراجيديا الأتيكية في نفس المشاهد الأتيكي بأنه أثر « فيلاتروبي » و « فثائية » التراجيدي (Perpetuo) تريح المشاهد من التعاطف ونفسه . ولقد وجد في الميلينية أيضاً نوع من نظرية تقول بأخلاق السادة وأخلاق العبيد ، وذلك في كاليسكس Callicles مثلاً ، ومن البدهي أن هذه النظرية كانت تمتد على فرضيات صارمة في يوقليديتها الجسية . لقد كان « السييادس » المثل الأعلى للسادة ، والسييادس هذا كان يفعل تماماً ما توجبه إليه البرهة القوية بأنه هذا هو أفضل ما يفعله لشخصه بالذات ، ولقد أعجب به العالم الكلاسيكي وأحس به على أنه النموذج « كالوكاغاثيا Kalokagathia » الكلاسيكية . ولكن بروثاغوراس إلا يزال أشد وضوحاً من السييادس وذلك في فرضيته المشهورة (وهي فرضية أخلاقية المهدف) القائلة بأن الإنسان (ويعني كل إنسان ونفسه) هو معيار الأشياء ومقياسها . هذه هي أخلاق السادة في نفس تمثالية .

عندما سطر نيتشه شبه الجملة القائلة : « إعادة تقييم كل القيم وفق مقاييس جديدة ونبد المقاييس القديمة وأطراحها » (Transvaluation of all values)^(١) وجدت لأول مرة الحركة الروحية للقرون التي نعيش فيها قانونها (Formula) . فالتقييم الثوري لكل القيم هو الطابع الأهم جوهرأ لكل مدنية ، وذلك لأن مطلع المدنية هو الذي يعيد صياغة جميع أشكال الحضارة التي عرفت من قبل ويفهمها على وجه مغاير ويأمرها بطريقة مختلفة . فطلع المدنية لم يعد قادراً على الانجاب ، لذلك فهمته أن يعيد ترجمة الاشكال فقط ، وهنا تكمن السلبية المألوفة في كل المراحل التي هي من هذا النوع . فطلع المدنية يزعم بأن عمل الابداع الأصل قد حدث وانتهى ، فيأمر التصرف في تركه من الوقائع الضخمة . وقد وقعت هذه الحادثة في المصور الكلاسيكية المتأخرة زمنأ داخل الرواقية الهيلينية الرومانية ، التي تمثل صراع الموت الذي كانت تعانیه النفس الأبولونية . ففي خلال الفترة الممتدة من سقراط (الذي كان الأب الروحي للرواق والذي تجلت فيه اولى علامت فقر ذهنية المدنية) حتى ابكتيتوس Epictetus « ومارك أوريل » أعيد تقييم كل مثل أعلى للوجود في الحضارة الكلاسيكية تقيماً ثورياً . أما في الهند فان مثل هذا تقييم للحياة البراهمية فقد انجز وتم في عهد الملك آسوكا ، (٢٥٠ ق م) وهذا ما نستنتجه عندما نقارن بين أجزاء الفيدانتا (Vedanta) التي دونت قبله

١ - سترجم Transvaluation منذ الآن فصاعداً بالتقييم الثوري ، وذلك لأن مثل هذا التقييم يتل وفن مفهوم اشتغل ثورة المدنية على الحضارة .

وتلك التي دونت بعده . ونحن ما هي حالنا ؟ انه كما سبق لنا ورأينا ، ان
الاستراتيجية الاخلاقية للنفس الفاونسية وخاصة اخلاقيتها الاساسية ، لا تزال تكاد
حتى الآن عملية تقييم ثوري بوصف تلك النفس (الفاونسية) قد غلفت بحجر المدن
الكبرى . ان روسو هو الجد الأعلى لهذه الاستراتيجية ، وهو يعتبر كسقراط وبوذا ،
الناطق الرسمي بلسان مدينة عظمى فرفض روسو لجميع الاشكال العظمى للحضارة ،
وجميع التقاليد الهامة والخطيرة الشأن ، ومذهب المشهور القائل : بالعودة الى وضع
الطبيعة ، كل هذه الأمور هي براهين أكيدة على صحة ما ذهبت اليه . ان كل
واحد من هؤلاء الثلاثة (سقراط ، بوذا ، روسو) قد دفن دورة الفية من السنين
من العمق الروحي . وكل واحد من هؤلاء بشر بانجيله بين الجنس البشري ، لكن
هذا الجنس البشري كان انتلجنسيا المدينة الذين كانوا قد تمبوا وملوا البلدة والحضارة
المتأخرة زمناً ، والذين كان عظمهم المجرد (أي عظمهم المصنوع النفس) يتوق الى
التحرر منها ومن شكلها الحازم البات ومن شظفها ، ومن الرمزية التي لم تعد
تضهم وإياها شركحية ، لذلك استقروها ونذوها . فالحضارة قد أبادها الجدل ودمرتها
الناقشة ، ونحن إذا ما مورثا مستعرضين الأسماء العظمى التي أنجبها القرب التاسع
عشر والتي تربط بها زحف هذه النواما العظمى (شوبنهاور ، هيل ، فاغتر ، نيتشه ،
لاسن ، وسترنبرج) عندئذ ندرك بلعة واحدة ما غناه نيتشه وأورده عامداً
متعمداً وصادقاً في مقدمته الهاتمية لأعظم مؤلف له ، ودعاه بحلول العدمية . ان
كل انسان يتسبي الى أبة حضارة من الحضارات العظمى يعرف بالعدمية ، وذلك
لأنها ضرورة حتمية ملازمة للرحلة الحتمية لهذه الأنظمة المضوية الجارية (الحضارات
- المترجم) . فسقراط كان عديمياً وكذلك بوذا ، وهناك أيضاً تجريد مصري أو
عربي أو صيني للكائن البشري من نفسه ، تماماً كما هي الحال في الغرب . وهذا
الامر ليس لا يمثل مجرد تضيوات سياسية واقتصادية ولا تبديلات دينية وفنية ،
بل انما يمثل وضع نفس عقب أن حققت امكاناتها تحقيقاً تاماً . انه لن السهل ، لكنه
العقيم ، أن نشير الى ضخامة المنجزات الميلينية والاوربية الحديثة ، فالعبودية
الجماعية ، والانتاج الميكانيكي بالجملة ، والتقدم ، والامبالاه الفلسفية (Ateisme) ،

والاسكندرانية (نسبة الى الاسكندرية) والعلوم المدنية ، وبيروغوموم
وبايرويت ، والاضاع الاجتماعية كما زعمها ارسطوطاليس وكما زعمها كلود ماركس ،
كل هذه الأشياء هي مجرد عوارض على السطح التاريخي . فليست الحياة الظاهرية
أولسولوك وليست المؤسسات والمادات هي موضوع التساؤل هنا ، فالموضوع الذي
يدور تساؤلنا حوله لفا يتمثل في اعمق الأشياء وآخرها ، فهو يدور حول الانتهاء
الباطني (*Finishebeas*) لانان المدينة الكبرى ، كما يدور حول انتهاء
انسان الريف ايضاً . وهذا الظرف قد بدأ يعاينه العالم الكلاسيكي
في الحقبة الرومانية ، أما نحن فانتا سنبداً بمعاقته ابتداء من عام ٢٠٠٠
تقريباً .

الحضارة والمدنية ، الاولى تمثل الجسد الحي للنفس والثانية مومياها وهذا
الفرق يبدأ بالنسبة الى الوجود القرني قرابة عام ١٨٠٠ ، إذ أننا نشاهد على أحد
جاني الحد ، الحياة باكتمالها وثقتها الراسخة بنفسها وقد تشكلت نتيجة لنمو باطني
وذلك خلال تطور عظيم مستمر ابتداء بالطفولة والقوطة وامتد حتى غوته
ونابليون ، بينما نشاهد على جانب الحد الاخر الحياة الحرفية الاصطناعية المعدومة
الجزور لمدنا الكبرى ، حياة تقسربل بأشكال صاغها لها العقل .

الحضارة والمدنية ، الاولى نظام عضوي أولدته الارض الأم ، والثانية
انجبتها الميكانيكية المنطلقة من الصناعة المحشوشة ، فالرجل الحضاري يحيا باطنياً ،
بينما أن رجل المدنية يعيش ظاهراً في الفراغ وبين الاجسام و « الوقائع » . أما ما
يشعر به الاول على انه مصير ، فانما يفهمه الثاني على انه ترابط بين العلل
والعلولات ، ولذلك يصبح هذا الثاني مادياً (وفق ما لكلمة المادية من مفهوم
ينطبق على المدنية والمدنية فقط) شاء أم أبى ، فهو مادي وبغض النظر عما اذا
كانت المذاهب البوذية والواقعية أو الاشتراكية ترتدي لبوس الدين أو
لا ترتديها .

كان كامل عالم الشكل الفسيح من فن ودين وعادة ودولة ومعرفة وحياة
اجتماعية بالنسبة الى الانسان من فن غوطي ودوري ولويوني وباروكي ، عالماً سهلاً

هيناً فكان باستطاعة هؤلاء أن يحاولوه وينفذوه دون أن « يعرفوه » . فلفقد كثراً يسيطرون على رمزية الحضارة السيطرة الطليقة ، تلك التي كانت لموزارت على الموسيقى .

فالحضارة هي البدعية الفنية عن البيان ، لأن الشعور بغربة أشكالها ، والفكرة القائلة بأن أشكالها عبء تطالب الحرية المبدعة بأغنائها منه ، والنزاع الى تعمص هذه الاشكال على ضوء العقل كي يتقنع بها على وجه افضل ، والضرية المسينة التي يفرضها الفكر على النوعية الغامضة للابداع ، كل هذه الامور هي عوارض نفس بدأت تصافي التعب ، وذلك لأن الرجل المريض هو وحده الذي يحس بأعضائه .

وعندما يشيد الناس ديناً غير ميتافيزيقي ليناهض المذاهب والعقائد ، وعندما يشترع « قانون طبيعي » مضاداً لقانون تاريخي ، وعندما تخترع الاساليب في الفن اختراعاً ، ولا تعود اساليب بالولادة أو مكتسبة ، وعندما يفهم الناس الدولة على أنها « نظام مجتمع » لا يمكن فقط تبديله بل لنا يتوجب ايضاً تبديله ، حينئذ يصبح جلياً واضحاً ان شيئاً ما قد تحطم وتشم .

فالمدينة العالمية الكبرى ، البالغة في لانعضيها ، تقتصب مستقرة بيمانها وسط المنظر الطبيعي للحضارة ، هذا المنظر الذي تتأصل المدنية جذور أهليه وتفرقهم في جوفها وتستهلكهم استهلاكاً .

إن العوالم العلمية هي عوالم انتشارية مجردة ، وعليها ترتكز الافكار البوذية والرواقية والاشتراكية على حد سواء . فالحياة لم تمد تعاش كأنها شيء ما غني عن البيان ، قضية نادرأ ما تتعلق بالوعي ، فاهيك عن الاختيار ، أو أمراً مسلماً به بوصفه مصيراً بارادة الله ، بل لنا اصبحت تعاليج كعضة تعرض كإرهاق العقل ، وتوزن ميزان « نفعي » أو عقلي . وهذا هو جوهر ما تعنيه البوذية والرواقية والاشتراكية . فالدماغ يسيطر ويحكم لأن النفس قد تنازلت عن عرشها . والرجل الحضاري يحيا على صورة لا واعية ، بينما ان رجل المدينة يعيش بوعي ،

فإن المدينة الشكاك المرتاب العلي الاصطناعي هو وحده الذي يمثل المدينة اليوم .
أما تري الريف الترامي ما وراء أبراجها فليس له أية قيمة أو وزن . « قال شعب »
يعني سكان المدينة الذين يشكلون كتلة غير متعضية وبؤلقون شيئاً ما مانعاً
متذبذباً . فالفلاح ليس ديمقراطياً (وهذا تصور ينتمي أيضاً الى الوجود الميكانيكي
المتحضر) ولذلك يعمل الفلاح ويحترق وينبذ . وعندما تختفي الضياع القديمة (التبلد
ورجال الكهنوت) حينئذ يصبح الفلاح الكائن العضوي الوحيد والأثر الأوحده
للمحضارة المبكرة . وليس للفلاح من مكان في أي من الفكر الرواقي
أو الاشتراكي .

وهكذا فإن فاوست الجزء الاول من المأساة ، الطالب العاطفي المجد والداس
في منتصفات الليالي هو منطقياً الجد الأعلى لفاوست الجزء الثاني والقرن الجديد
النموذج للنشاط المجد في علميته وبعد نظره واتجاهاته الخارجية . فله قد يتبأ
غويته نفسانياً بكامل مستقبل أوروبا الغربية . فهو مدينة تحمل محل حضارة ،
وميكانيكية خارجية تستولي على مكانة نظام عضوي باطني ، إنه ذهن كحجر
لنفس خامدة . وكما هي حال فاوست البداية بالنسبة الى حال فاوست النهاية ،
كذلك أيضاً هي حال الانسان الميلي في عصر بركليس ، بالنسبة الى الانسان
الروماني في عهد قيصر .

- ٥ -

طلما إن انسان حضارة ما تقرب من اكتمالها لا يزال يعيش حياته المتطلقة
أمامه مباشرة بصورة طبيعية لا يخامرهم خلالها أي تساؤل أو سؤال ، فإن لحياة
عندئذ سلوكاً مستقراً . وهذا السلوك هو الاخلاق الغريزية التي قد تختفي تحت
ألف شكل قابل للجدل ، لكن هذا الانسان لا يجادل اخلاقه أو يناقشها وذلك

لأنه يمتلكها . ولكن حالما ينزل بالإنسان التعب ، وحالما يضع قدميه على توى المدن العالية الكبرى (التي هي عوالم عقلية بالنسبة الى ذواتها) ويحتاج الى نظرية يعرض بواسطتها الحياة على نفسه عرضاً ملائماً ، عندئذ تصبح الاخلاق معضلة . إن الاخلاق الحضارية هي تلك التي يملكها الانسان ، أما الاخلاق المدنية فهي تلك التي يبحث عنها الانسان . فالأول هو أعمق من أن تستزفه الوسائل المنطقية ، بينما ان الثاني هو وظيفة منطق . فنذ عهد افلاطون وعهد « كنت » لا تزال الاخلاق مجرد موضوع نقاش وجدل وتلاعب بالمفاهيم ، أو تجميع لتناهج ميتافيزيقية ، وهذه جميعاً هي في جوهرها ليست فعلاً غيرورية . فاللزم الجازم هو مجرد تصريح تجريدي عن شيء ما كان بالنسبة الى « كنت » فوق كل جدل وسؤال . لكن موقف زيتون وشوبنهاور منه يختلفان عن موقف « كنت » . لذا أنه أصبح من الضروري على المرء أن يكتشف ويخترع أو أن يقصد ذلك الذي لم يعد راسياً في الغريزة الى شكل يصبح قانوناً لكيثوته ، ومن هذه النقطة تطلق الاخلاق المدنية التي لم تعد مكاسباً للحياة ، بل لنا أمست انعكاساً للمعرفة على الحياة . ولهذا فإن الانسان « يحس بأن هناك شيئاً ما اصطناعياً عديم النفس ، نصف حقيقي في كل هذه التناهج التي هي موضوع بحث والتي نلأ القرون الأولى من جميع المذنبات فهذه التناهج ليست بتلك الابداعات الأرضية تقريباً والتي تستحق أن تصنف في مرتبة الفنون العظمى . فكل ما هنالك من ميتافيزيقيا رفيعة الأسلوب ، ومن وجدان نقي صاف ، يجتهد أمام الحاجة الوحيدة التي تشعر الناس بوجودها فجأة ، الحاجة الى اخلاق عملية من أجل التحكم بالحياة التي لم تعد قادرة على حكم نفسها بنفسها .

لقد كانت الفلسفة حتى « كنت » وأرسطوطاليس ، حتى مذاهب اليوغا والفيدانتا تسلسلاً من مناهج عالية عظمى وكانت الأخلاق تحتل فيه مر كراً جداً متواضع ، أما اليوم فأصبحت الأخلاق « فلسفة الأخلاق » وذات ميتافيزيقيا كسند لها وأساس . واضطرت الایستينولوجيا (فلسفة المعرفة) والتطق (أن تفصح الطريق أمام الحاجات العملية الشديدة . وما الاشتراكية والرواقية والبوذية

سوى فلسفات من هذا الطراز .

فمنذما لا يعود الانسان بطول من على الذرى التي أشرف منها آثيل
وافلاطون ودانتي وغوته على العالم ، بل ينظر الى العالم على ضوء الوقائع الجائرة
الظالمة ، فمعدن يستبدل مثل هذا الانسان مرأى الطير برأى الضفدعة ، وهذا
الاستبدال هو خير قياس للانحطاط من الحضارة الى المدنية . ان كل اخلاق هي ما
تقرره نظرة النفس الى مصيرها من تشكيل بطولي أو عملي ، عظيم أو عادي ،
رجولي أو شيخوخي لذلك فاني أميز في الاخلاق اخلاقاً تراجيدية واخلاقاً عامية .
(سافه سمجة - Plebeian) فالأخلاق التراجيدية لحضارة ما تعرف ثقل الكينونة
وتدركها ، لكنها تستمد من هذا الشعور بالكبرياء الذي يمكنها من حل أعابها ،
وهذا هو ما أحس به آثيل وشكسبير ومفكرو الفلسفة البراهمية ، وكذلك دانتي
والكانتوليكية (التكتلك) الألمانية ، وهو يُسمع أيضاً في ترنية الحرب العوس
الثرثرة « الله هو قلعنا الحصينة » وتتردد أصداؤه حتى في نشيد « المارسيليز » . أما
الأخلاق العامة ، أخلاق أبيقور والرواق ومذاهب عصر بوذا والقرن التاسع عشر
فانها أعدت بالأحرى خططاً لمبارك تستهدف احباط مناورات المصير .

ان ما فعله آثيل بعظمة وفيض ، فعله الرواق بتفاهة وغيض ، اذ لم يعد هناك
من امتلاء حياة ، فالحياة أمست فقيرة باردة فارغة ، ولقد جاء كل ما حققته
الضخامة الرومانية ليضاعف في البرداء والعبث العقليين . وهناك أيضاً العلاقة ذاتها
التي تربط بين العاطفة الاخلاقية للاستاذة الباروكيين العظام ، (شكسبير ، باخ ،
كنت ، غوته) بين الارادة الرجولية للبراعة الباطنية للأشياء الطبيعية التي يحس
بها على أنها دون ذاتها بكثير ، وبين شرطة الدولة الاوروبية الحديثة ، والمثل العليا
الانسانية والسلام العالمي ، « وأعظم قدر من السعادة لأضخم عدد من الناس ،
النع ... التي تعبر عن الارادة للاخلاء الظاهري لطريق الأشياء التي هي على
مستوى واحد . وهذه أيضاً لا تقل عن سابقتها في كونها مظهرأ من مظاهر الارادة
لقوة في تضادها والاحتمال الكلاسيكي لما هو مقدر ومحتوم ، ولكن هذا لا يعطينا
من القول بأن الضخامة المادية لا تعني ما يعنيه الجلال الميتافيزيقي للتمجزة

فالمضامة المادية تنفقر الى العتق ، تنفقر الى ما كان اولئك الناس السابقون
يسمونه بالله . بان الشعور الفاوستي بالعالم ، شعور للفعل ، الذي كان فعلاً داخل
كل رجل عظيم ابتداء من عهد آل هوهشتاوفن « والفلف » وانتهاء بفريدريك
الكبير وغوته ، يتقلص اليوم لينحدر الى فلسفة للعمل . وهذه الفلسفة أهاجت
العمل أو دافقت عنه ، فان هذا الأمر لا يؤثر في قيتها الباطنية . أما ما يربط بين
فكرة الفعل الحضارية وبين فكرة العمل المدنية فهو ذاك الذي يربط بين موقف
بروميثوس لآشيل وبين بروميثوس ديوجينس . فالأول يتألم ويمتثل والثاني
« يتدلج » ويتوهل . لقد كانت أفعالا من علم تلك انجزها غاليليو وكبلر ونيوتن ،
لكنها أعمال من علم هي التي تنفذها الفيزيائيون الحداثيون . وبالرغم من كل الكلمات
التي قيلت منذ عصر شوبنهاور حتى عصر شو ، فإن الاخلاق العامة اليومية
« والعقل البشري السليم » هما قاعدتا كل شروحنا ومناقشتنا للحياة .

- ٦ -

وفضلاً عن ذلك ، فإن لكل حضارة اسلوبها الخاص في الانطفاء والتمرد
الروحيين ، وهذا الاسلوب ينشأ بالضرورة عن حياتها ككل . ومن هنا فإن
البوذية والرواقية والاشتراكية تتساوى مورفولوجيا بوصفها ظاهرات نهاية
وختام .

نعم حتى البوذية هي ايضاً ما ذكرت . إذ انه قد أُمي . حتى الآن فهم مغزاها

الأعمق ، فالبوذية لم تكن حركة تطهيرية كالإسلام والجانسينية Jansenism^(١) مثلاً ، ولم تكن حركة إصلاحية كما كانت الموجة الديونيزية بالنسبة الى العالم الأبولوني، ولم تكن بصورة عامة تماماً ديناً كأديان فيداس أو كدين بولس الرسول ، بل انما كانت مجرد عاطفة عالمية عميقة لسان المدن العالمية الكبرى خلفوا وراءهم حضارة وليس امامهم من مستقبل . فالبوذية كانت الشعور الأسامي للمدينة الهندية ، وهي بوصفها كما ذكرت مساوية و معاصرة ، للرواقية والاشتراكية معاً . وجوهر البوذية هو جوهر دنيوي نصاً وروحاً ، وبإستطاعتنا أن نعاثر على فكرها غير الميتافيزيقي في الموعظة الشهيرة بالقرب من بنارس ، أي في الحقائق النبوية الأربع التي اجتذبت الى الأمير الفيلسوف أول أشياخه ومناصريه . أما جذورها فانما تضرب في تربة فلسفة سانجيا (Sankhya) العقلانية الملحدة التي تسلم البوذية ضمناً بنظرها الى العالم ، وهي بذلك تماماً كالأخلاقية الاجتماعية للقرن التاسع عشر ، هذه الاخلاقية التي نشأت عن مادية القرن الثامن عشر وحديثه ، زد على ذلك الرواقية التي تحدت (بالرغم من إستغلالها السطحي لهرقليطس) من بروتاغوراس والفسطائين .

ونحن نجد في كل من هذه قوى العقل بأكملها هي نقطة الانطلاق الى مناقشة الاخلاق ، وليس للدين (وذلك في مفهومنا للإيمان بأي شيء ميتافيزيقي) من مدخل الى هذه المناقشة . والحق أنه ليس هناك من مذهب يمكن له أن يصل في لادينيته ما وصلت اليه هذه المناهج بأشكالها الأصلية ، وهذه الأشكال الأصلية وليست مشتقاتها هي التي تنتمي الى مراحل المدنية الأشد تأخراً في زمنها والتي هي موضوع اهتمامنا في هذا الكتاب .

١ - نبة الى المهران يانسن Jansen (١٥٨٥-١٦٣٨) مطران ايرس Ypres وكان يقول بأن النيبور والفساد يهيان الكون ويؤمن بالنعمة التي لا هانوم وبإفساد الارادة الحرة وباللعناء والندم والخطيئة .

(المترجم)

أن البوذية ترفض كل التأملات في الله وفي المعضلات الكونية، ولا يهبط سوى الذات وسلوك الحياة الرواقية ، وهي بكل تأكيد لم تتعرف بالنفس .
ولقد كانت وجهة نظر العالم النفساني الهندي في البوذية المبكرة هي نفس وجهة نظر العالم النفساني « الاشتراكي » الغربي في يومنا هذا ، هذا العالم الذي يحتل الإنسان الى حزمة من الأحاسيس ومجموع من الطاقات الالكتروكائية .
فالعلم ناجاسينا (Nagasena) يقول للملك ميلندا بأن أجزاء العربدة التي يمتطيها في رحلته هي ليست العربدة ذاتها ، فالعربدة هي فقط كلمة ، وعلى هذه الحال هي النفس ايضاً . وقد عينت البوذية العناصر الروحية على أنها سكانداس Skandhas ، أي مجموعات وهي غير دائمة . وفي هذا نجد تطابقاً كاملاً وفكر علم النفس التشاكي ، والحق أن نظريات بوذا تحتوي على الكثير من المادية . فكما أن الرواقية قد وضعت يدها على فكرة اللوغوس (Logos) (العقل - الروح - النفس) لهرقليطس وبسطتها تمهيداً فسوتها مفهوماً مادياً ، وكما أن الاشتراكية المرتكزة الى الداورينية قد « مكنتك » (جعله ميكانيكياً) فكرة غوته المبيعة في التطور ، كذلك عاجلت البوذية التصور البراهمي للكارما (Karma) وهذا فكرة كائن بكل ذاته بنشاط ، وكثيراً ما اعتبرت البوذية هذه الفكرة ، فكرة مادية بوصفها مادة عالم في سباق التحول .

والآن بنضح لنا أن ما نراه ماثلاً أمامنا ، إنما هو ثلاثة أشكال من العدمية ، والعدمية وفق مفهوم نيتشه . فنحن نرى ، في كل حالة من الحالات الثلاث ، مثل الأمس العليا والأشكال الدينية والفنية والسياسية التي نجت خلال قرون طوال من الزمن محاولة متلوفة ، ولكن حتى في هذا العمل الأخير ، عمل وجود الذات وإنكارها ، نرى أن كل حضارة تستخدم رمزها الأولي رمز كامل وجودها ، لانجاز هذا العمل ، فالعديمي الفاوستي (إبسن أو نيتشه ، ملوكس أو فاغنز) يدمر المثل العليا ، أما العديمي الأبولوني (ايبقور أو انتيستينس أو زينون) فلماذا يقف متفرجاً على هذه المثل وهي تنهوى أمام عينه ، واخيراً فان العديمي الهندي ينسحب من أمام هذا المشهد لينطوي على نفسه .

إن الرواقية تتجه الى تدمير المراء لشؤون نفسه الخاصة ، الى الكائن الموجود حاضراً فقط ، ولا تهتم بالمستقبل أو الماضي أو الحار . أما الاشتراكية فهي المواجهة الديناميكية للوضع ذاته ، وهي دفاعية كالرواقية ، ولكن ما تدافع عنه ليس هو الموقف ، بل انما هو تفسير الحياة وانتاجها ، وهي اكثر من هذا ، إذ انها دفاعية هجومية ، وذلك لأنها باندفاعها الجبار الى البعد تنشر ذاتها على كل المستقبل والجنس البشري الذي سيخضع لنظام واحد . اما البوذية التي لا يستطيع سوى المستهتر بالأبحاث الدينية ان يقارنها بالمسيحية ، فمن الصعب أن تترجم الى كلمات اللغات الغربية . ولكن من الجائز لنا ان نتحدث عن نيرفانا رواقية وان نشير الى ديرجينس كدليل عليها ، كما وأنه من الجائز لنا ايضاً أن تصور وجود نيرفانا اشتراكية ، فهذا التصور له ما يورده طالما التمس الاوروبي يغطي هروبه من الصراع لأجل البقاء تحت شعارات السلام العالمي والانسانية والتآخي بين الشعوب والأمم . ومع هذا فليس هناك أي شعار من هذه الشعارات يفتقر من مخوض البوذية الغريب في مفهومها للنيرفانا فالأمر يبدو لنا في هذه الحال انه بالرغم من تجاوز نفس حضارة هزمة ما آخر منجزاتها الى الموت ، إلا أن نفس هذه الحضارة تشبث غيوراً كسابق عاداتها بأكنف ملكاتها الخاصة بها جوهراً وتعض على مخوي شكلها بالوواجد وتلتصق به برمزها الاولي الغريزي شديد التصاق .

ليس هناك من شيء في البوذية يمكن اعتباره مسيحياً ، كما وانه ليس هناك من أمر في الرواقية نستطيع أن نجد في السلام عام ١٠٠٠ ، وليس هناك من شيء يشترك فيه كونفوشيوس والاشتراكية .

إن شبه الجملة التالية : (Si duo faciunt idem non est idem) التي يجب أن تتوج كل منجزة تاريخية تعالج الميرورات الحية الفريدة في حدوثها ولا تعالج الصيررات (جمع صير) المنطقية والسببية (العلية) والمفهومة وقتاً ، هي شبه جملة تطبق بصورة خاصة على التعابير الختامية لحركات الحضارة . فالكينونة في كل المدنيات لا تخضب (لا تمود تخضب) بالنفس ، بل لتفأ يصبح العقل مخضبا وغامرها ، ولكن العقل في كل حضارة منفردة هو ذو تركيب خاص وخاص

لغة شكل الرمزية الخاصة بها ، ولذلك وبسبب كل هذه الافرادية (لاحظ قال
افرادية لا فردية . المترجم) التي تتسع بها الكينونة التي تعمل دون وعي وتصور
إبداعات آخر أطوارها على السطح ، تصبح قرابة الأمتة بعضها من بعض ، وذلك
في فعوى الموقع التاريخي ومفواه ، أمراً ذا أهمية حاسمة .

أما ما تخرج هذه الأمتة به الى ميدان التمييز ، فهذا هو قضية اخرى ، ولكن
الحقيقة الشاهدة على ان هذه الامتة قد عبرت عنه تطعيمها بطابع « الممارسة » بعضها
للأخرى . فهناك نكهة رواقية في انكار البوذية للحياة الثابتة العزم المعقدة النية ،
زد على ذلك أن هناك الآن وهماً قائماً وموجوداً يقول بانطباق « كاتوليس »
الدراما الاتيكية على فكرة النرفانا ، كما وان الانسان يحس بأثر الاخلاقية
الاشتراكية ، بالرغم من اعطاء تطورها فرصة تبلغ قرناً كاملاً من الزمن ، فانها لم
تبلغ بعد شكلها النقي القامي الخاص بها والذي ستملكه في نهاية المطاف . ومن
الجانز أن عقود السنين القادمة ستعطيها الصيغة الناضجة التي اعطاها « كريبسوس »
للاوقية . ولكن يوجد حتى الآن مظهر من الرواقية في الاشتراكية ، وذلك
عندما تكون تلك الاشتراكية ذات الطراز الأرقى والنداء الى الدائرة الأضيق
من الناس ، وحينما يكون نازعها هو ذاك النازع الروماني البرومي ، هذا النازع
المطلق في لاشعبيته والذي ينزع ابدأ الى الانضباط الذاتي وإنكار النفس أمام
مفهوم الراجب العظيم ، كما وأن في الاشتراكية مظهراً من البوذية ، ألا وهو
احتقار السهل الآتي والتسنع بالحاضر .

ومن جهة اخرى فان للاشتراكية ايضاً دون شك ذلك المظهر الايقوري
الذي يجعلها في تلك الصيغة فقط ذات أثر فعال في ظاهر المجتمع وأسفله وذلك
بوصفه مثلاً شعبياً أعلى غلوس فيه عبادة الافراد للذة (Hedonism) بام
الجميع ، (وليس صحيحاً أن كل فرد يمارس هذه العبادة لنفسه) .

إن لكل نفس ديناً الذي هو كلمة من كلمات وجودها . فشكل الاشكال
الحية التي تعبر النفس بواسطتها عن ذاتها (أي كل الفنون والمذاهب والنظريات

وكل عمود وبيت شعر وفكرة) هي اشكال مطلقة في دينيتها ويجب ان تكون كذلك. ولكن حالما تطل المدينة برأسها وتولد اقدمها لا تستطيع هذه الاشكال أن تبقى على الحال التي ذكرت . وذلك لأنه لما كان جوهر كل حضارة هو الدين ، لهذا فان جوهر كل مدينة هو اللادين (والكلماتان هما مترادفتان) ، إذ أن ذاك الانسان الذي لا يستطيع أن يحس بهذا في إبداعه مانيت في تضادهما وفيلاسكين ، وفاغتر في تباينه وهابدين ، وليسبوس في تعارضه وفيدباس ، وتيركريتوس في تضاده وبندار ، فإنه انسان لا يعرف ماذا يعنيه الأفضل في الفن ، فحتى فن الر كوكو في إبداعاته البكاه هو فن ديني ايضاً ، لكن بنايات روما حتى عندما تكون هذه البنائات هياكل هي بنايات لا دينية فاللسة الواحدة من الهندسة المعمارية الدينية التي كانت موجودة في روما القديمة كانت «البائثون» ذو النفس الجحوشية المتطلعة ، أي المسجد الاسلامي الاول ، فابن المدينة العالمية الكبرى (ابن الاسكندرية في تضاده وابن اثينا وابن باريس في تباينه وابن بروج (Bruges) وابن برلين في تعارضه وابن نرنبرغ) هو لا ديني من قمة رأسه حتى اخمص قدمه ، وانحداراً حتى الى منظر شوارعه وذكاه الوجود الجاف . وكذلك ايضاً هي العواطف الاخلاقية التي تنتمي الى لغة شكل ابن المدينة العالمية الكبرى ، فهي لا دينية ومعدومة النفس .

إن الاشتراكية هي الشعور الفاعلستي بالعالم الذي يلائم اللادينية ، أما المسيحية المدعوة كهذا ، (المسيحية المصنفة حتى بالمسيحية الحقيقية) والتي يتشدد بها دائماً الاشتراكي الانكليزي ، فانها تبدو لهذا الاشتراكي شيئاً ما مجرداً من «المذهبية الاخلاقية» . زد على ذلك أن الرواقية كانت هي ايضاً بدورها حركة لا دينية اذا ما قورنت بدين اورفيوس ، وكذلك هي ايضاً البوذية في حالة مقارنتها والفيدية .

ولا يبتعدنا من بعيد أو قريب كون الرواقي الروماني قد وافق وأقر بعبادة الامبراطور ، وان البوذي المتأخر زمناً قد أنكر وبإخلاص إلحاده ، أو ان الاشتراكي يلقب نفسه بالفكر الحر المجاد ، أو انه يذهب حتى الى الايمان بالله ، فانطفاء التدين الباطني الحلي هذا ، الذي يتم بالتدريج عن أقل العناصر تقافة في كينونة الانسان ، والذي يصبح ظاهرياً (Phenomenal) في صورة العالم التاريخية عند انعطاف الحضارة الى المدنية ، هو ذاك الذي اسميته بالطور المخرج من أطوار حياة الحضارة ، ووقت التبدل الذي يفقد فيه جنس بشري ما خصه الى الأبد ، والذي يحل فيه البناء محل الانحباب . إن العقم (ولنفهم هذه الكلمة بكل جديتها المباشرة) يطبع عقل انسان المدينة العالمية الكبرى بوصفه دلالة على المصير المكتبل ، وهو أيضاً من أشد حقائق الرمزية التاريخية تأثيراً وأبلغها قولاً بأن التغير لا يكشف عن نفسه فقط في حمود كل من فن عظيم أو كرم أريحي أو فكر رائع أو أسلوب عظيم في كل الميادين ، بل انما يكشف عنه نفسه في شهوانية وغلة الماقر ، والانتشار السلافي ، للجواهر العريضة المدومة الجدور ، وهذه ظاهرة ليست خاصة بنا فقط ، بل اننا قد لاحظناها ورثينا لها وطبعاً لم تعالج في كل من الامبراطورية الرومانية والامبراطورية الصينية .

-٧-

أما فيما يتعلق بالمتلين الأحياء لهذه الابداعات الجديدة والمجردة في عقلانيتها ، فاننا لا نستطيع أن نشك أبداً في وجود رجال ، النظام الجديد ، الذين يجد فيهم كل زمان انحطاط آمالاً كهذه . فهؤلاء الرجال هم عامة المدينة الكبرى المائنة وجهور المدينة الذي لا جدور له والذي حل محل الشعب وعشيرة الحضارة التي

نشأت من الارض وعاشت كالفلاحين حتى في المدن .

إن هؤلاء الرجال هم المتسكعون في أسواق الاسكندرية وروما وقراء الصحف في عصرنا هذا ، إنهم ذاك الانسان « المثقف » الذي « يصنع » (١) بين فئنة وأخرى مذهباً غلابياً متوسطاً وكتيبة للتشهير ، إنهم انسان الماسرح وأماكن اللهو والرياضة ، « وأوسع الكتب والسلع رواجاً » . إن هذه الجماهير المتأخرة في ظهورها وليس « الجنس البشري » هي موضوع الدعاية من رواقية واشتراكية ، والانسان يستطيع ان يقارن بها الظاهرة المائة لما في كل من الامبراطورية المصرية الجديدة والمندية والبوذية والصين الكونفوشية .

وينطبق على هذه الظاهرة شكل خاص للتأثير الشعبي ، وهو خطاب التشهير (Distribue) . ونحن اذا ما لاحظنا أولاً هذه الظاهرة كظاهرة ميلينية ، فإتينا نجدها ظاهرة فاصلة في كل المدينيات ، فهي جدلية وعملية وعامة سداة ولحمة ، تحمل التحريض الجروح للراء الصغير الذكي محل إبداع الانسان العظيم القديم المليء بالمعنى ، وتستبدل الفكر بالاهداف ، والرموز بالمناهج .

إن عنصر التوسع هو عنصر مألوف لكل المدينيات ، فاستبدال الفراغ الباطني بالفراغ الظاهري يميز هذا الأمر ايضاً ، إذ أن الكمية تحمل محل النوعية ، والانتشار يتربع فوق سدة التعميق ، لكن علينا ألا نخلط بين هذا النشاط العجول والضلل وبين الارادة الفاعلية للقوة ، فكل ما في الأمر أن الحياة الباطنية المبدعة قد انتهت وإن الوجود العقلاني يمكن الحفاظ عليه مادياً بواسطة الأثر الظاهري فقط في المدينة ، ولهذا فإن خطاب التشهير يتمي بالضرورة الى « دين اللاديني » وهو الشكل المميز الذي يتلقاه « شفاء النفوس » . ولهذا فإن خطاب التشهير يبدو لنا كالوعظ المندى والبلاغة الكلاسيكية والصحافة الغربية ، وهو لا يبدو الافضل بل الاكثر ، كما وأنه لا يتوجه الى الافضل بل الى الاكثر عدداً ، وهو يقرم

١ - لاحظ صنع .

وسأله بعد النجاحات التي اكتسبها بواسطة الاكثر عدداً ، فهو يستبدل بواسطة الخطابة والكتابة بالتفكير التأمل القديم بالدعارة اللوطية التي تملأ وتسيطر على قاعات المدينة العالمية واسواقها . وكما أن كل الفلسفة الهلينية هي فلسفة خطائية بلاغية ، وكذلك فإن الاسلوب الاجتماعي الاخلاقي لرواية « إميل زولا » ودراما إبسن ، هو ايضاً اسلوب صحافي . أمّا اذا كانت المسيحية قد تورطت في توسعها الروحي الأصل بهذه الدعارة الروحية ، فمعتدئ يجب ألا يخلط بينها وبين الاسلوب الصحفي ، فلقد أخطأنا دائماً تقريباً في فهم الهدف الجمهوري للتبشير المسيحي .

فالمسيحية البدائية كانت ديناً مجوسياً وكانت نفس مؤسسا عاجزة تماماً عن ممارسة النشاط الوحي دون حصافة أو حق . ولقد كانت بمثابة بولس الرسول الهلينية هي التي قدمت لها (بالرغم من المعارضة الحاسمة للطائفة الأصلية كما هو معروف) الى الجمهور الصحاب المتحضر الدخاني في الامبراطورية الرومانية . ومع ما قد كان عليه أثره من ضالة شأن في التلون الهليني ، فإن هذا كان كافياً لجعل منه ظاهرياً جزءاً من الحضارة الكلاسيكية .

إن المسيح قد اجتذب الى داخله الفلاحين وصيادي الاسماك ، بينما أن بولس الرسول قد كرس نفسه للندن العالمية الكبرى ، وللشكل المدني (لاحظ قلنا مدني نسبة الى مدينة - المترجم) للدعابة .

إن كلمة وثني (Pagan) لا تزال تعيش حتى هذا اليوم (فهي تعني الرجل ذا المدفأة ، المصطلي ، أو الريف) كي نعلمنا أية دعابة تلك هي التي أثرت اخيراً فينا . والحق يا له من فرق ، ويا له من تعارض عمودي بين بولس الرسول وبين بونيفاسيوس (Boniface) الفافستي الشجي ، بونيفاسيوس المتوحد في القباب والوديان والراهب البندكتي المتعطش المصالح المزروع ، والفريسيان التبتون فرسان الشرق السلافي ! فهناك تقعر الشباب مرة أخرى بانعاً تواقاً في المنظر الطبيعي للفلاح ، ولم تظهر خطابات التبشير في الريف إلا في القرن التاسع عشر وذلك عندما شاع المنظر الطبيعي وهم كل التصوير الزيني المتعلق به فأمسى عالماً

يرتكز الى المدينة العالمية الكبرى التي تحتضنها الكتل والجماهير . وللرفقة الحقيقية مكانة خفية في ميدان وجهة النظر الاشتراكية تتساوى في ضآلتها والمكانة التي تحتلها في ميدان وجهات نظر يوزا والرواقية .

والآن فقط يتصب في المدن الغربية الكبرى غودج من الناس كنموذج بولس الرسول تماماً ليتصوروا أن في المسيحية أو من الحركات المناهضة للسياسة « هلالا » (مسيات) اجتماعية أو صوفية وفكراً حراً ، أو صناعة لسلع دينية خيالية .

أن هذا الانعطاف الحاسم نحو النوع الواحد المتبقي من الحياة ، (وأخني به الحياة كواقعة تعالج على ضوء العلاقات البيولوجية والسيية (العلمية) بدلاً من أن تعالج على ضوء المصير) . يتجلى بصورة خاصة في العاطفة الاخلاقية التي يندفع بها الناس نحو فلسفات المهضم والتغذية والصحة . فقضايا الخمر والتبائية (Vegetarianism) تعالج اليوم بوقار وجدبة دينيين ، وهذه القضايا على ما يظهر هي أشد الأمور خطورة بالنسبة الى « الجنس البشري للنظام الجديد » والتي تستطيع أجيال مرأى الضفدعة أن تعالجها . ولا شك في أن الأديان الوليدة عندما تقف على أعتاب حضارة جديدة (كالأديان من فيدية وأورفية ومسيحية المسيح والمسيحية الفاروسية الالمانية القديمة ، المانيا الفروسية) ستحس بجذلة ومهانة لاذ متلقي حتى بلعمة على قضايا من هذا النوع . لكن في أيامنا هذه فإن الانسان يرتفع الى مستواها . فمن المستحيل على المرء أن يفكر بالبوذية دون أن يفكر بالحمة الجديدة التي تفرضها هذه كي تتلهم والحمة الروحية ، زد على ذلك أن هذه القضايا كانت تتزايد أهميتها يوماً بعد آخر في نظر السفسطائيين وفي دائرة « انتيستينس » والرواقية والمشككين . وقد كتب حتى أرسطو في موضوع الخمر وعاجلت سلسلة كاملة من الفلاسفة المذهب النبائي .

أما للفرق الوحيد بين المناهج الأبولونية والمناهج الفاروسية في هذا الموضوع فهو أن الكلبي (المؤمن بالمذهب الكلبي) قد اشترع النظريات لهضمه الخاص فقط ، بينما أن شو قد اشترعها للجميع . فالأول لا يبالي بالغير ، أما الثاني فيبالي إملاء .

وحى نيتشه كما نعرف عالم أيضاً قضايا كهذه في « Ecce Homo » علاجاً ذا
نكبة .

- ٨ -

ولنستعرض مرة أخرى الاشتراكية (بصورة مستقلة عن الحركة الاقتصادية
التي تحمل الاسم نفسه) وذلك بوصفها المثال الفاوستي لأخلاقية المدنية . إن اصدقاؤها
يعتبرونها الشكل القادم للمستقبل ، بينما أن أعداؤها يرون فيها علامة انحطاط ودلالة
على الانحيار ، وكلا الطرفين محقان فيما ذهبوا إليه . فنحن جميعاً اشتراكيون
شئنا أم أبينا ، أقصدنا أم لم نقصد ، وحتى مناهضة الاشتراكية ذاتها ترتدي طابع
الاشتراكية وتترى بزعمها .

وكذلك ، ومدفوعاً بضرورة بمائة ، كان الجنس البشري الكلاسيكي في
المرحلة المتأخرة زمناً ودون أن يدري ، رواقياً في مذهب ، فالشعوب الرومانية
بأكملها ، كجسد ، كانت لها نفس رواقية . فالروماني الأصل الذي كان يشن على
الرواقية أشد الحملات وأعنفها ، كان أشد تزمناً في رواقيته حتى من أي يوناني دان
بها واعتقها ، زد على ذلك أن اللغة اللاتينية في القرون الأخيرة التي سبقت مولد
المسيح كانت أشد ابداعات الرواقية جيروناً .

إن الاشتراكية الأخلاقية هي الحد الأقصى التي يمكن أن يبلغه شعور بالحياة
بدن يبدأ المدفية وذلك لأن حركة الحياة الانجماية ، التي يحس بها على أنها زمان
مضيق ، عندما تقسو وتصلب عندئذ شكل آلة ذهنية للوسيلة والغاية . فالانجما
هو الحلي بينما أن الهدف هو الميت ، كما وأن حيوية التقدم المنفعة هي شوبلية في
فاوستيتها ، أما الفضلة الميكانيكية - التقدم - فهي اشتراكية حصراً ، وكلاهما
يرتبطان بعضاً ببعض ارتباط الجسد بهيكله العظمي ، ومن هاتين ذات الصفة

الشمولية هي التي تميز الاشتراكية من البوذية والرواقية ، فالبوذية في مثلها الأعلى التوفيق ، وكذلك الرواقية في الأتاراكيا ، لا يقلان في قصدهما عن الاشتراكية ميكانيكية، لكنها لا يعرفان أي شيء عن حيوية التوسع الديناميكية للاشتراكية ، ولإرادتها للانتهاء وشغفها بالبعد الثالث .

وبالرغم من المظاهر الخارجية للاشتراكية ، فإن الاشتراكية الأخلاقية ليست بمنهاج شفقة وإحسان ، أو منهاج إنسانية وسلام وعناية كريمة ، بل إنها منهاج الإرادة للقوة . وكل فهم آخر لها غير هذا هو فهم وهم متوهم . فهدف الاشتراكية هو هدف استعماري سداة ولحمة ، نعم إنها تتأدي بالبر ، لكنها تعني البر في مفهومه التوسعي . ولا تعني البر بالعليل المروض ، بل إنما تعني البر بالإنسان الحيوي النشط الذي يجب أن يُعطى ومن المتوجب أن يعطى الحرية في الفعل (لاحظ قلنا الفعل لا العمل) بغض النظر عن عقبات الثروة والمولد والتقليد التي تعترض سبيله . إن الأخلاق المأطوية ، الأخلاق الموجهة إلى السعادة والانتفاعية هي ليست أبداً التريزة الباتة الجازمة في داخلنا مهما حاولنا أن نقمع أنفسنا بخلاف ما قلت . إن رأس العصرية الأخلاقية وصدها يجب أن يكون دائماً وأبداً كنته (وهو من هذه الناحية تلميذ لروسو) الذي يطرح جانباً من فلسفته الأخلاقية النازع إلى الشفقة ويشترع القانون القائل : « افعل كذا لـ ... » إن جميع المذاهب الأخلاقية من هذا النوع تعبر ويُقصد من ورائها أن تعبر عن الإرادة للانتهاء وهذا ما يستوجب قهر البرهنة ، قهر الحاضر وصدر صورة الحياة . فلدنا بدلاً من القانون الرواقي القائل « المعرفة فضيلة » حتى لدى « بايكون » القانون القائل : « المعرفة قوة » ، فالرواقي يأخذ العالم كما هو ، أما الاشتراكي فهو يريد أن ينظمه ويصرغه جوهرأ وشكلاً صياغة جديدة كي يملأ بروحه الخاصة ، لذلك فالرواقي يتسلم ويتوافق أما الاشتراكي فأنما يأمر ، فهو يريد لكامل العالم أن يطبع بطابع نظرتة ، وهكذا ينتقل الاشتراكي فكرة « نقد العقل المجرد إلى الميدان الأخلاقي . هذا هو المعنى النهائي للزم الأمر الذي يُعدل ويصلح في القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية على حد سواء . (فلتفهم كأن المبادئ المقررة التي تمارسها هي التي

متصح بإرادتك قانوناً للجميع .) وهذا النزاع المتبدد الطائفي لا تقتصر اليه حتى
أحصل ظاهرات الزمان (العصر) .

إنه ليس الموقف أو الصحة ، بل انما النشاط هو ذاك الذي يجب أن يعطى
شكلاً . وكما كانت الحال في مصر وفي الصين ، فإن الحياة تعتبر فقط ذات قيمة
برصفاً فعلاً . إن « ممكنة » (جملة ميكانيكياً) المفهوم العضوي للفعل هي التي
تقود الى مفهوم العمل كما يفهم بصورة عامة . أي الشكل المتبدد للفعالية الفاعلية .
فهذه الاخلاق ، هذا النزاع اللجوج المصح الى اعطاه الحياة أشد ما يتصوره الخيال
فعالية من أشكال ، هو أقوى من العقل الذي تصبح مناهجه فمالة فقط طالما هي
تقع أو يفترض خطأ أن تقع في اتجاه هذه القوة ، وإذا كانت هذه المناهج خلافاً
لما ذكرت فانها تبقى مجرد كلمات . وعلينا أن نغيز في كل أساليب التجديد بين الجانب
الشعبي بما فيه من كسل بهج سار (*dolce far niente*) وقلق على الصحة
والسعادة والتحرر من المم والسلام الكوني (وبكلمة أخرى المثل العليا المزعومة
للمسيحية) وبين أخلاقية المجتمع الأرقى التي تقدر فقط الأفعال التي هي ككل
شيء فاعلي آخر) لا تفهمها الجماهير ولا ترغب فيها ، هذه الجماهير التي تعبد بصورة
عامة المهدف ولذلك تقدس العمل (لاحظ قال العمل لا الفعل - المترجم) ونحن
إذا ما أردنا أن نضع قبالة الشعار الروماني « *Panem et Circenses* » (الخبز
والعاب السيوك) (الذي هو الرمز الحاسمي للوجود الايقوري الرواقي ورمز
الوجود المندي أيضاً بمفهومه الأعمق) شعاراً لأهل الشمال (والصين القديمة ومصر)
يجب أن يجهز مطابقاً لذلك الشعار ، فإن هذا الشعار سيكون « حق العمل » . هذا
كان قاعدة مفهوم « فيختي » (*Fichte*) البرومي شكلاً وجوهراً (والادوي
الآن) لاشتراكية الدولة ، وهذا الشعار سيلبغ أوجه في آخر مراحل التطور
المربعة حيث يسمي شعار « الواجب نحو العمل » .

ولنتأمل أخيراً فيما في الاشتراكية من ثابولية ، في إرادة البقاء ، الإرادة للديمومة .
لقد كان الانسان الابولوني يتطلع ورامه الى العصر الذهبي ، وكان تطلعه هذا يرميه
من عناء التفكير بما هو آت .

أما الاشتراكي (فاوست المتشجر في الجزء الثاني) فهو إنسان ذو اهتمام تاريخي يشعر كأن المستقبل هو واجبه وهدفه ويعتبر السعادة الآنية، سعادة البرهة، غير ذات قيمة إذا ما قورنت بالمستقبل، لكن الروح الكلاسيكية كل «أوراكلها» Oracles وطيرانها (Omens) تريد فقط أن تعرف المستقبل، أما الروح الغربية فأنما تتوخى أن تصوغه وتقولبه .

إن الملكة الثالثة هي المثل الأعلى الجرمني ، فابتداء من يواكيم فون فلوديس حتى نيتشه وإبنس ، كان كل رجل عظيم (وهؤلاء هم سهام من حين قذف بها الى ضفة النهر الاخرى على حد تمثيل زودشت) قد ربط حياته الى الصباح الخالد . أما حياة الاسكندر فكانت نوبة من حمى عجيبة مدهشة، وحلماً بتصرع الى العصور الميريوسية من القبر، لكن حياة نابليون كانت عملاً شاقاً وكدهاً هائلاً، ولم يكن يكسح من أجل نفسه أو فرنسا بل انما كان الكادح من أجل المستقبل .

ومن المستحسن أن نعود لنذكر هنا بالحقيقة القائلة بأن كل حضارة من شتى الحضارات العظمى قد صورت تاريخ العالم بطريقتها الخاصة . فالانسان الكلاسيكي رأى فقط نفسه ومستقبله حاضرين معه حضوراً سكونياً ولم يسأل أبداً «من أين؟» والى أين؟ ، فالتاريخ الكوفي كان بالنسبة اليه فكرة مستحيلة . وهذه هي الطريقة السكونية في التطلع الى التاريخ، أما الرجل المجرمي فيرى التاريخ الكوفي كدراما كونية عظمى تتألف من الخلق والصهر والسبك ، وصراعاً بين النفس والروح ، الخير والشر ، الله والشيطان ، (حدوثاً محدداً تحديداً حاسماً يبلغ أوجه في ظهور المخلص الفادي) . لكن الانسان الفلاوسي يرى في التاريخ انفتاحاً شديداً على هدف (نحو هدف) ويرى في سياق عصوره القديمة والوسيلة والحديثة صورة ديناميكية ، وهو لا يستطيع أن يصور التاريخ لنفسه بطريقة أخرى غير هذه . وهذا المنهج الذي يعتمد حقبات ثلاثاً هو ليس على حاله هذه تاريخ العالم العام ، لكنه صورة تاريخ العالم كما يدركها الاسلوب الفلاوسي ، وهي صورة تبدأ مع الحضارة الغربية وتنتهي بنهايتها ، والاشتراكية بدهومها الأرفع هي منطقياً تاج هذه الصورة ، وكان شكل دولتها الباقية الجازمة مغبداً فيها منذ

العبود القوطية فما بعد .

وهنا أيضاً تصبح الاشتراكية (في تباينها والرواقية والبوذية) تراجيدية .
والحق انه لنو مغزى خطير ان نبتثه الذي يعالج بصفاة وثقة تامين ما يتوجب
تدميره وما يجب أن يعاد تقويمه ثورياً ، بطل ويفقد ذاته في عموميات ضبابية طالما
ينطلق الى بحث « الى أين » أي الهدف . فتقدمه للاخطاط نقد لا يمكن أن يُرد
عليه ، لكن نظرية السوبرمان هي بمثابة قلعة بنيت في الهواء . وهذه أيضاً حال
إيسن ، (« براند وروزميوسهولم ، الامبراطور والجليلي » ماستر بيلد)
وكذلك فانغور وكل واحد غير هؤلاء .

وهنا تكمن ضرورة عميقة ، لأنه ابتداء من روسو فما بعده لم يعد للانسان
الفاوستي من شيء هو مدار أمل وذلك فيما يتعلق بأسلوب الحياة العظيم . فشيء ما
قد انتهى والنفس النجالية قد استهلكت امكاناتها الباطنية ولم يبق من القوة
الديناميكية والاحلاص الذين عبرا عن نفسها برؤى تاريخية عالية للمستقبل (رؤى
تبلغ دائرة قصدها دورة الفية من السنين) سوى الضغط المجرى ، حين العاطفة الى
الابداع ، الشكل دون المحتوى .

لقد كانت هذه النفس لمرادة ، ولا شيء غير لمرادة . وقد احتاجت الى هدف
لحينها الكولومبومي ، وكان عليها على الأقل أن تعطى نشاطها الفطري الملزم لها
معنى وموضوعاً ومهيين . وهكذا فان ناقداً اشد حذافة سيجد أثراً من هيجل
اكدال (Hjalmar Ekdal) في كل عصرية وحتى في ظاهراتها الارتفاع .
لقد دعاها إيسن بكذبة الحياة . وهناك شيء ما من هذه الكذبة في كامل ذهن
المدنية الغربية ، وذلك طالما العصرية تطبق نفسها على مستقبل الدين والفن والفلسفة
والهدف الاجتماعي الاخلاقي والملكية الثالثة . وذلك لأنه يكمن عميقاً تحت هذه
العصرية شعور كتيب لا يمكن كبه أو كبهه ، وكل ما نراه من هذه الحيا المحبومة
فانما هو مجهد نفس لا تراح الى خداع ذاتها . هذه هي الحال التراجيدية (قلب
المعكس لدافع هملت) التي انتجت مفهوم نبتثه المتفعل ، مفهوم « العودة » الذي لم
يؤمن به حقاً أحد ، لكن نبتثه تثبت به وعرض عليه بتواجده خشية أن ينزلق منه

شعوره بالرسالة وكذبة الحياة هذه هي الأساس الذي قامت عليه بيروث Bayreuth (والتي قد تكون شيئاً ما حيث أن بيرغاموم كانت شيئاً ما) وخطط من هذه الكذبة محبوك في كامل نسج الاستراكية وفي كل مبادئها من سياسية واقتصادية واخلاقية ، والتي ترغم نفسها على جعل الجدية المدمرة المبيدة ، جدية مضامينها النهائية الخاصة ، كي تبقى على حياصة الزم القائل بالضرورة التاريخية لوجودها الخاص .

-٩-

ويبقى أمامنا أن نقول كلمة في مورفولوجي تاريخ فلسفة . ليس هناك من شيء يسمى الفلسفة « مجد ذاتها » فلكل حضارة فلسفتها الخاصة التي تشكل جزءاً من كامل تعبيرها الرمزي وتؤلف مع معضلاتها المهيبة ومناهج فكرها زخرفاً ذهنياً يرتبط وثيق ارتباط بزخرف الهندسة المعمارية وبفتون الشكل . ونحن إذا ما القينا بنظرة بعيدة المرمى عالية الإطالة فأننا لا نجد ما تدبره « الحقائق » والمفكرون فصاغوه في كلمات كل حسب مدرسته الخاصة بالغ الأهمية بل إنما نجدده قليلاً ، وذلك لأن في الفلسفة ، كما هي الحال في كل فن عظيم ، تشكل المدارس والتقاليد ومستودعات الأشكال العناصر الأساسية . والاهم أهمية لا متناهية من الاجرة لقا هو الاسئلة واختيارها وشكلها الباطني . وذلك لأن الطريقة الخاصة التي يعرض بواسطتها الكون الكبير نفسه على انسان حضارة معينة مدوك ، هي التي تقرر بداهة كامل الضرورة لتوجيهها والطريقة في توجيهها .

فلكل من الحضارات الكلاسيكية والفاوستية ، وكذلك الهندية والصينية ، طريقته المعينة الخاصة في السؤال ، وأكثر من ذلك فأن جميع الاسئلة العظمى لكل حضارة تطرح في مستهل البداية . فليس هناك من أية قضية حديثة لم يرها

العصر القوطي ولم يصغ لها شكلاً ، كما وأنه ليست هناك أية مشكلة هيلينية لم تقرب من رحاب تعاليم المبد والاورفي .
ولا حيناً ابداً ما اذا كان الانطاف الراوخ للفكر يعبر عن نفسه شقياً هنا وبواسطة الكتب هناك ، كما وأنه لا حيناً أيضاً ما اذا كانت كب ككهذه هي منجزات شخصية ، منجزات و أنا ، كما هي الحال بينا ، أم انها كتل ماثمة من النصوص كما كانت الحال في الهند ، أو ما اذا كانت النتيجة هي مجموعة من المناهج القابلة للفهم ، أو كانت ، كما في مصر ، لحات الى الأمرار النهائية متصفة بتعاير من فن وطقوس دينية . فيها تمددت التنوعات ، فإن المجرى العام للفلسفات بوصفها أنظمة عضوية هو هو .

ففي بداية كل مرحلة نبع تكون الفلسفة وهي المرتبطة ارتباطاً وثيقاً الى الهندسة المهارية العظيمة والدين ، الصدى الذهني لحياة متنافزة جارية ، ويكون واجباً أن تقيم نقدياً السببية (العلية) المقدسة داخل صورة العالم انظورة بعين الايمان . فالرتب الأساسية لا تعلم فقط بل للفلسفة أيضاً تعبد ، ولا تفتقر ، على عناصر الدين المطابق لها . لذلك فإن المفكرين في عصر النبع هذا ليسوا مفكرين روحياً فقط ، بل انهم يحتلون فعلاً مراتب الكهنة . على هذه الشاكلة كانت المدرسيون والوصوفيون في القرون المبكرة من المهرود القوطية والفيدية والمومروسية والعربية . وحيناً تمل المرحلة المتأخرة زمناً ، وليس قبلها ، تصبح الفلسفة فلسفة مدنية ودنيوية وتحرر نفسها من التبعية للدين ، وتجراً حتى على جعل ذاك الدين موضوعاً لنقدها الايستمولوجي . لقد كان الموضوع العظيم للفلسفات من براهمية وايونية وباروكية هو مشكلة المعرفة . اما الروح الحضارية فانها تستدير لتطلع الى نفسها كي تقيم الفرضيه القائلة بأنه ليست هناك من منصة حكم للمعرفة أرفع من نفسها ، وهذه الفكرة تقرب أكثر فأكثر من الرياضيات العالية ، وبهذا يصبح لدينا بدلاً من الكهنة أناس دينيون ، من رجال دولة ونجار ومكتشفين ، جربوا في المراتب الرفيعة وامتحنوا في الرجاتب السامية ، أناس ترتكز آراؤهم في الفكر الى التجربة العميقة للحياة . من هذا الطراز هي السلاسل من المفكرين الممتدة من

طاليس الى بروتاغوراس ومن يكون الى هيوم ، والسلاسل من المفكرين ما قبل كوفونشوس وبودا ، هؤلاء المفكرون الذين لا نعرف عنهم اكثر من انهم كانوا موجودين .

ويشكل « كنت » وأرسطوطاليس كل منها آخر حلقة في سلسلته ، فبعد هذين يدخل فلاسفة المدينة ميدان الوجود . ان الفكر يبلغ في كل حضارة الذروة ، فهو يطرح الأسئلة ويحجب عليها بقوة تعبير ذهني تتزايد طرداً حتى يستهلك قوته ، ثم يبدأ بالانحطاط وتصبح قضايا المعرفة في كل ميدان تكرار ثاقبة مبتذلة لا معنى لها أو مقزى .

فهناك مرحلة ميثافيزيقية ذات نظرة دينية في الأصل لكن نظرتها تسمى عقلانية عندما تبلغ نهايتها (وتكون الحياة والفكر عند نهاية هذه المرحلة لا يزالان يحتويان على شيء ما هيوبي ، (Chaos) على ذخيرة لم تستنزف بعد ، تمكنها من الابداع الفعال) .

وهناك مرحلة أخلاقية تصبح فيها الحياة نفسها حياة المدينة العالمية الكبرى ، التي تبدأ (باستدعاء) بالبحث ، ويتوجب عليها أن تستخدم ما يكون لديها من فضلة قوة ابداع في سلوكها الخاص ولصيانة ذاتها . أما في المرحلة الأولى فإن الحياة تكشف عن نفسها ، لكن المرحلة الثانية تجعل من الحياة مادتها وموضوعها ، زد على ذلك أن الحياة في المرحلة الأولى هي حياة « نظرية » (تأملية) بما لهذه الكلمة من مفهوم رفيع ، بينما أنها في الثانية عملية إجبارية ، وحتى منهاج « كنت » هو في طبائمه نتيجة لأعمق نتائج تأمل في البرهة الاولى ، ثم صيغ فيما بعد صياغة منطقية ونظم تنظيمياً منهاجياً .

وهذا ما نراه واضحاً في موقف « كنت » من الرياضيات . وليس هناك من انسان ميثافيزيقي أصيل إلا ونفذ الى عالم شكل الارقام وعاشا في باطنه كرمزية . والحق ان كبار المفكرين الباروكيين هم الذين أبدعوا الرياضيات التحليلية ، والشيء نفسه صحيح ، بعد اجراء التغييرات الضرورية (Mutetis Mutendis) ، بالنسبة الى كبار المفكرين الكلاسيكيين ما قبل سقراط وافلاطون . فديكارط

ولينتز يلقان الى جانب نيوتن وغاوس ، ويقف فيثاغورس وافلاطون الى جانب
أرخميدس وارخيدس على قمم التطور الرياضي . ولكن الفيلسوف في « كنت »
كان قد اصبحت رياضياً مقصراً . فلم يكن نفوذ كنت الى آخر مراوغات حساب
التفاضل والتكامل كما ألفاه في عصره الحاصل بأعمق من تشربه لبداهيات
(Axiomatics) لينتز الاولى . والشيء نفسه يمكن ان يقال عن ارسطوطاليس
نفسه ، فبعد هذين الفيلسوفين لم يأت فيلسوف 'بعد رياضياً' . « فخيخي » وهينغل
والرومانتيكيون كانوا بعيدين عن الرياضيات بعد السماء عن الارض ، وكذلك
ايضاً كانت حالة زينون وأبيقور . وشوبنهاور يبلغ به الضعف في هذا الميدان حدود
التفاهة والسخافة ، أما فيا يتعلق بنيتشه فانتا كلما تحدثنا أقل عن براعته في هذا
الحقل فان ذلك أجدى له وأفضل .

عندما فقد عالم شكل الارقام بصيرته فقدت الفلسفة تقليداً عظيماً من
تقليدها ، ومنذ ذلك الحين لم تعد الفلسفة تقتصر فقط الى القوة التركيبية ، بل لما
أصبحت تقتصر ايضاً الى ذاك الذي نسيه بالاسلوب العظيم للتفكير . وشوبنهاور
نفسه اعترف بأنه مفكر مناسبات .

ومع انحطاط الميتافيزيقيا سبب الاخلاق على الطرق ، وأمت فلسفة بعد ان
كانت عنصراً ثانوياً في نظرية تجريدية ، ومنذ ذلك الحين امتصت الاخلاق التفتيات
الاخرى وأصبحت الحياة العملية مركز التأمل وموضوع الاعتبار . وانحدت
عاطفة الفكر المجرد ، وغدت الميتافيزيقيا السيدة في الامس الخادمة اليوم ، وغدا
كل ما يُطالب به المرء هو أن يقدم اساساً الى الآراء العملية ، وأخذ هذا الاساس
ينحدر يوماً بعد آخر من قافل الى قافل ، وشاعت بين الناس عادة احتقار كل ما
هو ميتافيزيقي والسخرية بما هو غير عملي والمزء بفلسفة «مقايسة الرغبة بالحجر» .
فلدى شوبنهاور توجد كتبه الثلاثة من أجل كتابه الرابع فقط ، و« كنت »
اعتقد فقط بأن هذه هي حاله ايضاً ، والحق أن كتابه « نقد العقل المجرد » وليس
كتاباه « نقد العقل العملي » هو الذي لا يزال جوهر منجزاته . ونحن نجد الفرق
ذاته تماماً في الفلسفة الكلاسيكية ما قبل ارسطوطاليس وما بعده ، إذ أننا نرى

في الفلسفة ما قبل ارسطو طاليس كوناً كبيراً مدر كاً إدراكاً عظيماً حيث لا تضيف اليه الاخلاق أي شيء تقريباً، بينما نرى في الفلسفة ما بعد ارسطو طاليس أن الاخلاق قد أصبحت بكاملها ، والحالة كما 'ذكر' ، كمنهاج ، كضرورة ذات ميتافيزياء غير منتظمة كمرست خصيصاً قاعدة لها . أما انعدام وجود الشك داخل الاسلوب الذي دون به نيتشه نظرياته ذاك التدوين السريع المعروف ، فانه لا يؤثر من قريب أو بعيد في ادراكنا لفلسفة نيتشه الخاصة وفهمنا لها .

كلنا يعلم بأن شوبنهاور لم ينطلق الى تشاؤميته من ميتافيزيائه ، بل على العكس ، فهو قد 'دفع' اليها ليطور منهاجيه بواسطة التشاؤمية التي نزلت به وهو في السابعة عشرة من عمره . ويلاحظ 'شو' ، وهو شاهد بالغ الأهمية ، في كتابه 'جوهر الاسبية' ، ويقول بأن باستطاعة المرء أن يقبل فلسفة شوبنهاور قبولاً حسناً وان يرفض في الوقت ذاته ميتافيزيائه . وهنا يكمن تماماً وصحیحاً ما يميز بين ذاك العنصر الذي يجعل من شوبنهاور أول مفكر في العصر الجديد ، وبين العنصر الذي ضمنه فلسفته لأن تقليداً مبتذلاً مهجوراً لقدومه قد رأى فيه عنصراً لا تستطيع فلسفة كاملة ان تستغني عنه . ولا اعتقد بأن هناك انساناً يأخذ على عاتقه تقسيم فلسفة 'كنت' على هذا الشكل ، ولا شك في انه سيفشل اذا ما حاوله .

أما فيما يتعلق بنيتشه فان المرء لن يجد أية صعوبة في ادراك فلسفته على انها مدعاة ولحمة تجربة باطنية عاقلها في وقت مبكر جداً من عمره ، فبينما نراه قد غطى متطلباته الميتافيزيقية بسرعة وكثيراً من الاحيان تغطية ناقصة معابة ، وذلك بواسطة عدد قليل من الكتب ، نراه انه لم يستطع أن يتدبر أمره فيقرر نظريته الاخلاقية بأية دقة أو اتقان . ونحن نجد ذات الغشاء من الفكر الاخلاقي الذي يعيش ساعته يغطي جمهرات من الميتافيزيائيات التي استوجبت التقليد (الذي هو في واقعها من النوافل) في الفلسفات الابيقورية والرواقية . ونحن بعد هذا لن نغامرنا أي شك في ماهية جوهر فلسفة المدينة .

لقد استهلكت الميتافيزياء الحازمة امكاناتها . وتعلبت المدينة العالمية الكبرى أكيداً على الريف ، والآن ها هي روحها تصوغ نظرية خاصة بها موجهة بالضرورة

الى الظاهر ، الى ما هو عديم النفس . ونحن لنا شيء من الحق في أن نستبدل منذ الآن فصاعداً كلمة « نفس » بكلمة « دماغ » . ولما كان « الدماغ » القرني ، الارادة القوية ، المجرى المستبد المتجه نحو المستقبل والغاية الرامية الى تنظيم كل انسان وكل شيء يتطلب تعبيراً عملياً ، لذلك فان الاخلاق بوصفها تتعدد اكثر فأكثر عن ماضيها الميتافيزيقي منتحل بثنائية وثبات طابعاً اجتماعياً اخلاقياً وآخر اجتماعياً اقتصادياً . ففلسفة هذا العصر التي تبدأ بـ هينل وشوبنهاور هي الى الحد الذي تمثل فيه روح العصر (التي لا يمثلها مثلاً لوتزي Lotze وهربارت Herbart) أقول انها نقد المجتمع .

إن الاهتمام والعناية اللذين كان يوليها الرواقي جسده ، يكرسها القرني للجسد الاجتماعي . وليس بوليد المصادفة كون فلسفة هينل قد دفعت بالاشتراكية (ماركس والمجاز) وبالقوضوية (ستورنر) وبالدراما المستعرضة للمشكلة الاجتماعية (هينل) الى الوجود .

إن الاشتراكية هي اقتصاد سياسي قد يحول الى صيغة اخلاقية وأكثر من هذا الى صيغة ملازمة . وقد بقي الاقتصاد السياسي ، طالما كان للميتافيزياء من وجود (أي حتى « كنت ») علماً . ولكن حالما أصبحت الفلسفة تترادف في معناها الاخلاق العملية ، فانها اطروحت الرياضيات كقاعدة للفكر في العالم جانباً ، وهذا هو السر في أهمية كوزين ، بنتهام وكومت ومل ومبسر .

فإن يختار الفيلسوف مواده اختياراً حراً أمر لم يمن به الله على الفيلسوف ، كما وانه ليست مواد الفلسفة هي دائماً وفي كل مكان المواد نفسها . فليس هناك من أسئلة أزلية أبدية ، بل انما هناك فقط أسئلة تنبع من شعور كينونة معينة وتطرحها هذه الكينونة . « إن كل ما هو ماض هو رمز » وهذا القول ينطبق أيضاً على كل فلسفة أصيلة بوصفها تعبيراً ذهنياً لهذه الكينونة وبوصفها تحقيقاً للإمكانات الروحية في عالم مشكل المفاهيم والاحكام والتراكيب الفكرية التي تشتمل عليها الظاهرة الحية لمؤلفها . وكل فلسفة كهذه من أول كلمة فيها حتى آخر كلمة ، ومن أشد فرضياتها تجريداً الى ملاحظها نطقاً وأثراً عن الشخصية هي شيء في الصير انحدر ضرورة

من النفس الى العالم ، ومن مملكة الحرية الى مملكة الضرورة ومن الحياة العفوية الى المنطق الاتساعي ، ولهذا السبب بالذات هو شيء عابر فان لحياته ابقاء وديمومة محددان محدودان ، لذلك فان اختيارهما يخضع للضرورة الحازمة .

إن لكل حقبة تاريخية شيئاً هو هام بالنسبة اليها فقط ، وليس هاماً بالنسبة الى أية حقبة أخرى . وأنت الشاهد على الفيلسوف بالولادة كونه يرى حقبة وموضوعه بعين وثيقة أكيدة ، وما عدا هذا فليس هناك من شيء ذي أهمية في الانتاج الفلسفي ، بل انما هو مجرد معرفة تقنية وصناعة لازمة لبناء مراوغات منهاجية مفاهيمية .

ونتيجة لذلك فان الفلسفة المميّزة للقرن التاسع عشر هي أخلاق ونقد اجتماعي فقط وفق ما لُهذين من مفهوم مجد ، وليست هي شيئاً أكثر من ذلك .

ونتيجة لذلك أيضاً فان أهم ممثليها (ما عدا المترجمين العمليين) هم كتاب الدراما . فهم الفلاسفة الحقيقيون للفعالية الفالستية ، وجميع فلاسفة قاعات المحاضرات والمنهاجين هم هباء في هباء اذا ما قورنوا بهم . فكل ما قدمه الينا هؤلاء المتحدلقون التافهون هو أنهم كتبوا وأعادوا كتابة تاريخ الفلسفة (وإلا له من تاريخ ! انه مجموعات من معلومات و « نتائج ») مراراً وتكراراً حتى أصبح المرء في عصرنا هذا لا يعرف ما هو تاريخ الفلسفة وما يمكن له أن يكون .

وبفضل هذا الواقع لم يستطع أبداً أحد حتى الآن أن يدرك الوحدة المتعضية داخل فكرة هذه الحقبة التاريخية . ونحن يمكننا أن نحدد جوهرها من وجهة النظر الفلسفية تحديداً مضبوطاً بطرحنا السؤال التالي :

الى أي حد هو جورج برنارد شو تلميذ نيتشه ومكمله ؟

إننا لا نوجه هذا السؤال بروح ساخرة ، فشو هو المفكر الرفيع الشأن الواحد الذي تقدم بمثابة وثبات في الاتجاه نفسه الذي اتجهه نيتشه ، وأعني به الانتقاد المشر للاخلاق التبرية ، بينما أنه ائقى كشاعر آخر مضامين « إبسن » وكرس توازن الابداع الفني داخله للمناقشات العملية .

اننا إذا ما غضضنا الطرف عن النازع الرومانيكي الذي تجسد نيتشه في أول أمره
سني حياته. فقرر أسلوب فلسفته ولهجتها وموقفها ، نجد أن نيتشه هو في كل ناحية
من نواحيه ، تقليد لعقود السنين الماضية

أما ذاك الذي جذب به بانفعال كذا إلى شوبنهاور (وهذا لا يعني أن نيتشه أو
أي واحد آخر كان يعني ما جذب به) فلما كان ذلك العنصر من عناصر مذهب
شوبنهاور الذي دمر به التناقص والاضطراب العظيم وسخر (دون قصد منه) باستادته «كنت» ،
وأعني بذلك تبسيطه لجميع النظريات المعقدة التي أعجبها العصر الباروكي ، في
تصورات ميكانيكية محسومة . إن « كنت » ينطق بكلمات لا تقي بالمرام ، لكنها
كلمات تخفي حساً جباراً من النادر إدراكه ، حدساً للعالم كظهور أو ظاهرة أما
هذا الحدس لدى شوبنهاور فيجعل العالم كظاهرة دماغ ، وهكذا يبدو أمامنا أن
التحول من الفلسفة التراجيدية إلى العالمية الفلسفية قد أنجز واكتمل . ويكتفينا أن نروي
فقرة واحدة عن شوبنهاور لتدل على صحة ما ذهبنا إليه . يقول شوبنهاور في كتابه
« العالم كإرادة وفكرة » ما يلي :

« إن الإرادة برصفها الشيء في ذاته تشكل الجوهر الباطني الحقيقي الذي لا
يمكن تدميره في الإنسان ، وهذا الجوهر في ذاته هو كيفما كانت حاله ، دوت
وعمي . وذلك لأن الوعي يشترطه العقل ، وهذا هو مجرد صدفة لكنيوتنا ، ولا
كانت وظيفة العقل هي أيضاً (بما لها من أعصاب معتمدة ونخاع شوكي) مجرد
غرة ، نتاج وغلة ، لا بل هي العنصر الطفيلي في التركيب العضوي من حيث أنها
لا تتدخل مباشرة في نشاطات الإرادة بل إنما تستخدم فقط غرضاً من أغراض المحافظة
على البقاء بواسطة تنظيم علاقاته بالعالم الخارجي .

هذا ما يقوله شوبنهاور وفيه نجد الوضع الأسامي لأصح مادة وأوضحها . ولم
تكن من البعث حواسه شوبنهاور لفلسفة الحسين الأنكليزي كما فعل روسو من قبله
فمن هؤلاء تعلم شوبنهاور أن يخطئ فهم « كنت » بروح العصرية النفعية ، روح
المدينة العالمية الكبرى . فالعقل كأداة للإرادة للحياة ، وكسلاح في الصراع من
أجل الوجود ، قد عبر عنها وعن فكرها شو في مسرحيته «الانسان والصورمان»

تعبيراً ساخراً مضحكاً، ولأنه كانت لشوبنهاور هذه النظرة الى العالم أصبح شوبنهاور بعدما نشر داروين مؤلفه الرئيسي عام ١٨٥٩ الفيلسوف العصري المألوف. فهو في تضاده وشلنغ، هغل وفيتخي، كان فيلسوفاً، والفيلسوف الوحيد الذي يمكن لذهنية متوسطة أن تتشرب بسهولة فرضياته المتباغيزائية. فالصفاء الذي كان يفخر دائماً به شوبنهاور كان يهدد في كل لحظة بأن يتكشف تقاهة وسخفاً. وبينما كانت يتمسك بما فيه الكفاية بالقوانين الفلسفية. كي يخلق حول فلسفته جواً من الغموض والاقتصارية، غير أنه قد عرض النظرة المتمددة الى العالم كاملة وقابلة للتأمل Assimilable فمنهاجه هو الداروينية المرتقة، وما اقتبسه من «كت» ومفاهيم الفلاسفة المنود سوى قناع تتقنع به داروينيته. فنحن نجد في كتابه «عن الإرادة في الطبيعة» الذي أصدره عام ١٨٣٥ الصراع من أجل الحفاظ على البقاء في الطبيعة، ونجد عقل الانسان السلاح الفعال في هذا الصراع والحب الجنسي بوصفه انتقاء غير واع يتم حسب ما تقرره المصلحة البيولوجية.

وهذه هي النظرة التي جعلها داروين (غير ملئس) نظرة لا يقاوم لها نجاح في ميدان الزولوجيا Zoology ان الأصل الاقتصادي للداروينية تظهره الحقيقة القائلة بأن المنهاج المستنتج من التشابهات بين الجنس البشري وبين الحيوانات الأرقى يتوقف عن الملاءمة حتى عند عالم النبات ويصبح أكيداً منهاجاً شاذاً غريباً حالماً بخاول المرء جدياً تطبيقه بكل نواذعه (الاصطفاء الطبيعي والمحاكاة) على الأشكال العضوية البدائية.

أما البرهان بالنسبة الى الداروينية فلانما يعني انتقاء للمفاتيح كي تطابق على شعوره الأسامي التاريخي الديناميكي بالنشوء والارتقاء فالداروينية (وأعني بها مجموعة الفكر والنظريات الشديدة في تفايرها وتناقضها والتي لها قاسم مشترك أعظم هو تطبيق مبدأ السببية (العلية) على الأشياء الحية، وهي لذلك منهاج ولاست تتبعه) أقول ان هذه الداروينية كانت معروفة بكل تفاصيلها للقرن الثامن عشر.

أما ما أنتجه داروين فلانما كان فقط منهاجاً مدرسة مانشستر، ولهذا يعود الفضل في شعبيتها الى هذا العنصر السياحي الدفين.

ان الوحدة الروحية لهذا القرن جلية هنا وواضحة. فلقد كان كل واحد ابتداء من شوبنهاور حتى شو يدفع دون أن يدري بالبداية ذاته الى داخل شكل . فكل واحد (حتى بما فيهم اولئك الذين هم كبيل لم يعرفوا أي شيء عن الداروينية) هو مشتق من فكرة النشوء والارتقاء (ومن الفكرة المتعددة الضعة منها، وليس من الفكرة « الغوتية » في النشوء والارتقاء) ولا هم ما اذا كان احدهم يخرج الفكرة في طابع بيولوجي أو يخرجها غيره اخراجاً اقتصادياً . فهناك أيضاً نشوء وارتقاء داخل فكرة النشوء والارتقاء ذاتها ، وهذا هو فلوستي شكلاً وجوهرأ والذي يعرض (عرضاً يتناقض تناقضاً شديداً وفكرة الكمال المدعومة الزمان لارسطو طاليس) أقول يعرض كل حاجتنا المنفعة نحو (لاحظ لم يقل الى) مستقبل لانهاية له ، يعرض لرادتنا ومفهومنا الهدف الذي يبدو فطرياً وملازماً بصورة خاصة للروح الفلأوسفية الى حد يصعب معه كأنه شكل بداعة وليس بالأخرى مبدأ مكتشفاً لصورتنا الطبيعية . وفي نشوء هذا النشوء يجد التغيير ذاته في مكان آخر ، في انطاف الحضارة الى المدنية . فالنشوء والارتقاء عند غوته هو مذهب قوم متصب على قدميه مستقيم ، بينما انه لدى داروين منقطع على بطنه مسطح ، فهو لدى غوته مذهب عضوي لكنه ميكانيكي عند داروين، وهو تجربة وشعار لغوته ، بينما انه مادة معرفة وقانون في نظر داروين .

لقد كان هذا المذهب يعني لغوته الاكتمال الباطني ، بينما انه عنى لداروين « التقدم » . فصراع داروين من أجل الوجود، هذا الصراع الذي تلاه على الطبيعة ولم تله الطبيعة عليه هو فقط الشكل العامي لذلك الشعور الابتدائي الذي يدفع في تراجيديات شكسبير الحقائق العظمى الواحدة منها ضد الاخرى ، لكن ما أبصرت به عين شكسبير الباطنية يحبس به ويحقق داخل أبطاله واشخاصه بوصفه مصيراً ، بينما أن الداروينية تقمه على أنه ترابط سبي (علي) وتصوغه منهاجاً سطحيّاً من المنافع . وهذا المنهاج وليس ذاك الشعور الابتدائي هو دستور ما يفوق به زواادت وقانون تراجيديا « الاشباح » ومشاكل « حلقة التيلونج » . ولم يدرك شوبنهاور وهو الحلقة الاولى في السلسلة الا برعب وهلع ما عنت معرفته الخاصة

(واعني بما ادركه جند تشاؤميته ، وموسيقى « تريستان » المناصرة فاغزو التي هي
أبلغ تعبير وأنله عما عنته معرفة شوبنهور) بينا أن الناس المتأخرين زمناً ، وعلى
رأسهم نيتشه كانوا يواجهون معنى « معرفتهم بحماس ، بالرغم من أن هذا الحساس كان
أحياناً متضعباً .

إن خلاف نيتشه وفاغزو (آخر من انتجته الروح الالمانية والذي عليه تفيض
العظمة وتفخر) يدل على التحول الصامت في ولانه المدوسية ، وعلى الخطوة
اللاواعية التي خطاها نيتشه من شوبنهور الى داروين ، من الصياغة الميتافيزيائية الى
الصياغة السيكلولوجية للشعور ذاته بالعالم ، ومن إنكار الى تأكيد النظرة التي
هي فعلاً نظرة مشتركة بين كل من شوبنهور وداروين ، إذ أن الأول يراها إرادة
الحياة والثاني يراها صراعاً من أجل الوجود . ونيتشه حتى في كتابه « شوبنهور
كمرئي » لا يزال يعني بالنشوء والارتقاء النضوج الباطني ، لكن السوبرمان هو نتاج
نشوء وارتقاء ميكانيكيين . وزادته هو من الوجهة الاخلاقية ثمرة احتياج
لا واع على « بارسيفال » (الذي يكتسح زوادته من الناحية الفنية اكتساحاً)
وغيره تنافس بين انجيليين .

لكن نيتشه كان أيضاً اشتراكياً دون أن يعرف ، وليست شعاراته بل لغا
هي غرائزه التي كانت اشتراكية عملية موجهة الى ذاك النوع من البر بالجنس البشري
الذي لم يند عليه أبداً غوته أو « كنت » خاطراً من خواطرهما . ولا يمكن الفصل
بين المادية والاشتراكية والداروينية الا فصلاً اصطناعياً سطعياً . وهذا هو الذي
مكن جورج برنارد شو في الفصل الثالث من مسرحيته « الانسان والانسان
الأعلى » وهذه المسرحية تعتبر إحدى أعظم المنجزات التي تمخض عنها عصر الانتقال
من الحصول بواسطة اعطائه منقطعاً صغيراً فقط ، منقطعاً كاملاً في صيته المنطقية ،
لنوازع « أخلاق السادة » والانتاج السوبرمان ، أقول مكته من الحصول على
المبادئ المقررة Maxims المميزة لاشتراكيته الخاصة فبنا يعبر شو بصفا لا يعرف
ندماً وبوعي كامل لما هو عادي ومألوف عن الجزء غير المنتهي من زوادته سيعبر
عنه بالتعبير المسرحي الفاغزوي وبالرومانتيكية الوفيرة الصوف . إن كل ما هنا

اكتشافه في محاكمة نيتشه العقلية، هو القواعد العقلية والنتائج التي تنطلق بالضرورة من تركيب الحياة العامة المصرية. فهو يضرب بين أفكار غامضة «كالقيم الجديدة» و«السوريان» و«خطية الارض» والانعطافات والخاف كمي يصوغ هذه كلها صياغة فيها المزيد من الدقة والاتقان. وهو يحذو حذوه أيضاً. ونيتشه يلاحظ أن الفكرة الداروينية تستوجب تصوراً للانجاب، فيترقب أمامها وبتركاها عند شبه جملة طنانة وثانة. لكن شو يلاحظ الموضوع (إذ أنه ليس هناك من اعتراض على معالجتها طالما أن المرء لن يأتي أي شيء حيالها) ويسأل كيف نتجزه، ومن هنا ينطلق الى المطالبة الى تحويل البيئة البشرية الى مزرعة لانجاب الحيول.

ولكن هذا هو استنتاج مضرر في زواجته لم يتجرأ نيتشه على الاعتراض عنه أو كان بالأحرى أشد تأثراً من أن يرحمه. ونحن إذا ما القينا بنظرة على الانجاب المنهجي (وهذا تصور كامل في ماديته ونقيضه) عندئذ يتوجب علينا أن نكون مستعدين للإجابة عن هذا السؤال:

«من الذي سينجب وما، وأين وكيف؟»

ولكن نيتشه بوصفه أشد رومانتيكية من أن يراجع النتائج الاجتماعية البالغة في نظريتها (Prosaic) وأن يعرض الأفكار الشعرية لحك الحقائق، يتقاضى عن القول بأن كامل مذهبه بوصفه مشتقاً من الداروينية يستلزم الاشتراكية، ويستلزم أكثر من هذا الارغام والوسائل الاشتراكية، التي يستوجبها أي انجاب منهجي لطبقة أرقى من الناس كشرط سابق لانتظام المجتمع انتظاماً حازماً في اشتراكيته، وإن هذه الفكرة الديونيزية لما كانت تستدعي عملاً مشتركاً وليست هي بقضية خاصة بكل مفكر على حدة، لذلك فهي فكرة ديمقراطية، ولتقلب ما قلته على أي وجه تشاء وترغب. إن الانسان الفاضلي رغبة في أن يفرض على العالم شكل إرادته لمستمد لأن يضعي حتى نفسه، وهذا هو أوج القوة الأخلاقية «وليك أن تفعل».

إن فكرة انجاب السوريان تنبع من التصور الاصطفائي، ونيتشه أصبح تلميذاً لداروين هون إن يعلم، منذ أن كتب خلاصة مبدئه، لكن داروين أعاد

صياغة افكار القرن الثامن عشر في النشوء والارتقاء صياغة تتفق ونوازع روبرت ملنس في الاقتصاد السياسي هذه النوازع التي سلطها على عالم الحيوان الارقي . لقد درس ملنس صناعة القطن في لانكشير ، ونحن نشاهد المتهاج الدارويني قد طبق بكامله عام ١٨٥٧ على الناس فقط بدلاً من الحيوانات وذلك في تاريخ الحضارة الانكليزية الذي وضعه « باكل » (Buckle) .

وبكلمة أخرى نقول بأن « اخلاق السادة » لاخر ما في عقود الرومانتيكية من « فلاسفة » تنبع من نبع كل العصرية الذهنية هذه ، واعني به جو المصنع الانكليزي (وهذا قول قد يبدو غريباً لكنه ذو مغزى عميق) .

ان الميكانيكية التي امتدحت نفسها لنيشته بوصفها ظاهرة من ظواهر عصر الانبعاث ، هي شيء ما مشابه شهاً قريباً لتصور داروين للمهالة والمهاكة (وهذا امر واضح الافتراض) . وهذه هي بعالمها كلول ماركس (وهو ذاك التليذ المشهور من تلاميذ ملنس) في كتابه رأس المال الذي يعتبر الانجيل السياسي (لا الاخلاقي) للاستراكية . هذه هي شجرة عائلة (Genealogy) ، « اخلاق السادة » .

ان الارادة للقوة اذا ما نقلت لليدان الواقعي السياسي الاقتصادي تجد من يعبر عنها في مسرحية شو « مايجور بلربارة » . ولا شك أن نيشته كشخصية يقف على قمة هذه السلسلة من الفلاسفة الاخلاقيين ، لكن شو بوصفه سياسياً حزبياً يبلغ مستوى نيشته كفكر . ان الارادة للقوة هي اليوم بمثابة بقطبي الحياة العامة ، بالطبقة العامة وباصحاب الثروات والمقول الكبيرة تمثيلاً هو أشد فعالية وتأثيراً بكثير من تمثيل آل « بورجيا » لها في وقت أو زمان . فالليونير ابدو ساف في أحسن كوميديات شو هو سورمان ، بالرغم من أن نيشته الرومانتيكي لم يكن يعرف في شخص كهذا مثله الأعلى . فنيشته يتحدث دائماً عن إعادة تقويم كل القيم تقوياً ثورياً ، وعن فلسفة للمستقبل (الذي هو عرضاً مستقبل الجنس البشري القوي وليس بمستقبل الصيني أو الأفريقي) ولكن عندما يجتمع ضباب ففكره في

شكل البعد الديونيسي ويتكشف ليصبح أي شكل محسوس كان ، عندئذ تظهر أمامه الإرادة للقوة مستقرة تحت قناع من خنجر ومم ، ولا تظهر أبداً متقنة بالاضرابات و «التسويات» . ومع هذا فهو يقول بأن فكرة الإرادة للقوة قد حلت فيه اول ما حلت عندما رأى الفياثي البروسية تتطلق الى الحركة عام ١٨٧٠ .

لم تمد الدراما في هذه الحقبة التاريخية شعراً في مفهومنا الحضاري للشعر ، بل انما أصبحت شكلاً من تحريض وجدل ومظاهرة ، وأصبح المسرح مؤسسة لتدريس الاخلاق . ونقشه نفسه فكر مراراً بوضع افكاره في شكل درامي . والقصائد في نيبلونغ فاغنز وخاصة المخطوطة الاولى (عام ١٨٥٠) تعبر عن افكاره الاجتماعية الثورية ، وفاغنز حتى عندما أكل «الرنغ» بعد مجرى دائري سلكه تحت عوامل مؤثرات فنية ، وغير فنية ، فان سيففريده لا يزال رمزاً للفنلة الرابعة (Fourth Estate) ولا تزال «برونلدي» «المرأة الطليقة» .

فالاصطفاء الجنسي (Sexual) الذي استبد منه «أصل الانواع» النظرية عام ١٨٥٩ كان يجد في الوقت التمييز الموسيقي عنه في الفصل الثالث من «سيففريده» وليست هي بتأ من بنات المصادفة كون فاغنز وهيل وابسن قد بدأوا عملياً في وقت واحد في انتقاء ذخائر النيبلونغ مواد لمواضيع دراماتهم . وهيل يكتب معلقاً على تعرفه في باريس الى كتابات انجلز فيقول (في رسالة مؤرخة في ٢-٤-١٨٤٤) انه دهش اذ وجد أن مفاهيمه الخاصة في المبدأ الاجتماعي لعصره والتي أراد أن يعرضها في دراما (Zu irgend einer Zeit) تنطبق تماماً على مفاهيم «البيان الشيوعي» للمستقبل . كما وان دهشة «هيل» لم تكن لتقل عن دهشته هذه عندما تعرف الى شوبنهور ، فهو يورد في رسالة كتبها (في ٢٩ آذار عام ١٨٥٧) بأنه مذهول للشابه العجيب الذي يجده قائماً بين كتاب «العدم» ككلوادة وفكرة « وبين التوازن التي أقام عليها كتابه «هولوفيرنيس» ، و «هيودوس ومرم» .

ان مذكرات هيل والتي خط أم أجزائنا بين عام ١٨٣٥ وعام ١٨٤٥ هي (بالرغم من جبل هيل بأهميتها) أعمق المجهودات الفلسفية في ذاك القرن . ولن ندعش أبداً إذا ما وجدنا مجلداً كاملاً لتنتشه فيها هذا الذي لم يعرفه ولم يبلغ مستواه أبداً .

اذن فان لفلسفة القرن التاسع عشر الواقعية وذات الأثر موضوعاً أصيلاً واحداً هو الارادة للقوة . وهي تتأمل في الازادة للقوة هذه في شتى الاشكال المتبددة من ذهنية واخلاقية أو اجتماعية وتعرضها (الارادة للقوة المترجم) كالارادة للحياة ، كقوة حياة بوصفها مبدأً عملياً ديناميكياً ، وكفكرة وشخص دراماتي . (ان المرحلة التي انتهت بشو تطبق على المرحلة الواقعة بين عام ٣٥٠ وعام ٢٥٠ من الحضارة الكلاسيكية)

أما ما تبقى من فلسفة القرن التاسع عشر فهي ، ولنصفها بما وصفها به شوبنهاور ، فلسفة « بروفسيورات » بواسطة بروفسيورات فلسفة ، وهاك العالم الحقيقية لفلسفة القرن التاسع عشر :

١٨١٩ - كتاب شوبنهاور « العالم كإرادة وتصور » وفي هذا الكتاب تعتمد الارادة للحياة لأول مرة الحقيقة الواحدة (القوة الأصلية القوة الأزلية) ولكن في هذه الفترة لا تزال الأفكار المثالية فعالة مقتدرة ، والارادة قد وضعت هنا لتفهمها .

١٨٣٦ - كتاب شوبنهاور « عن الارادة في الطبيعة » وهذا الكتاب أرهاص دارويني لكنه يتقنع بقتاع متيافيزيقي .

١٨٤٠ - كتاب برودن « Qu'est-ce que la Propriété » وهذا الكتاب هو منطق الفوضوية . وكتاب كومت Cours de Philosophie Positive وهو قانون « النظام والتقدم » .

١٨٤١ .. « بوديث » لهيل ، وهو أول مفهوم درامي للمرأة الجديدة ولويسبرمان . وكتاب فيورباخ كتاب المسيحية .

- ١٨٤٤ - كتاب انجلر « في نقد الاقتصاد القومي » وهو الأساس الذي يرتكز عليه المفهوم المادي للتاريخ . ومسرحية هيل « مريم المجدلية » وهذه هي أول دراما اجتماعية .
- ١٨٤٧ - كتاب ماركس « بؤس الفلسفة » (وهذا مركب هيجل ومثس) ، وهو يعبر عن الأعوام الحقة التي بدأ فيها الاقتصاد على الأخلاق الاجتماعية والبيولوجيا .
- ١٨٤٨ - « موت سيفريد » لفاغتر ، وإخراج سيفريد كنوري اجتماعي ' اخلاقي ، و « كثر » فافتو » كرمز للرأسمالية .
- ١٨٥٠ - « الفن والمناخ » لفاغتر ، وهذا يستعرض المشكلة الجنسية .
- ١٨٥٠ - « قصائد النيبلونغ لفاغتر وهيل وإيسن .
- ١٨٥٩ - « سنة المصادفات الرمزية » كتاب أصل الأنواع لداروين (تطبيق الاقتصاد على البيولوجيا) و « ترستان » لفاغتر ، وكتاب « في نقد الاقتصاد السياسي » لكارل ماركس .
- ١٨٦٣ - كتاب « النغمة » لجون ستورلوت مل .
- ١٨٦٥ - كتاب « قيمة الحياة » لدورنغ وهذا كتاب لم يسمح به إلا قلة القلة ، لكن كان له أعظم الأثر في الأجيال التي أعقبه .
- ١٨٦٧ - كتاب « براند » لإيسن ورأس المال لماركس .
- ١٨٨٧ - باريسيفال لفاغتر ، وهو يمثل التحلل الأول للمادية الى الصوفية
- ١٨٧٩ - « نوراء » لإيسن .
- ١٨٨١ - كتاب احمرار الفجر لنيثسه ، وهو يمثل انتقال نيثسه من أخلاق شوبنهاور الى أخلاق داروين كظاهرة بيولوجية .
- ١٨٨٣ - كتاب هكذا تكلم زرادشت لنيثسه ، وهو يستعرض الارادة للقدرة لكن تحت ستار رومانتيكي .

١٨٨٦ - كتاب رومر سهولم لإيسن وكتاب ما وواء الحير والشر
لنيتشه .

١٨٨٧-٨٨- «قادرن» وفروكن يولي «لستونبرغ» .

١٨٩٠ - نهاية الحقبة تقرب . المؤلفات الدينية لستونبرغ والرمزية لأيسن .

١٨٩٦ - «جون جبرائيل بوركهان» لأيسن .

١٨٩٨ - كتاب الانسان الأعلى لنيتشه ، وحتى دمشق لستونبرغ .

١٩٠٠ - آخر ظاهرة .

١٩٠٣ - كتاب الجنس والخلق لفانغر (Weininger) ، وهذا الكتاب هو

المحاولة الجدية الوحيدة لبعث «كنت» في هذه الحقبة التاريخية بواسطة

رده الى فانغر وإيسن .

١٩٠٣ - «الانسان والانسان الاعلى» لثو ، وهذا يشكل المربك الحتمي

لداروين ونيتشه .

١٩٠٥ - ما يمر باريلرة لثو ، وهو يستعرض نموذج السوبرمان برده الى

أصوله الاقتصادية . بهذه المنجزات تستهلك المرحلة الاخلاقية نفسها

كما فعلت من قبل المرحلة الميتافيزيائية . فلقد بلغت الاشتراكية

الاخلاقية أوجها حينما مهد الطريق لعظمتها الانفعالية فينخي وهينغل

وهو مولدت وذلك في منتصف القرن التاسع عشر ، لكنها وصلت في

نهاية هذا القرن الى مرحلة التكرارات . أما القرن العشرون فأنه

أبقى على كلمة اشتراكية لكنه استبدل فلسفة اخلاقية يفترض فقط

في ايبغوني (Ippigoni) وحده أن يكون قادراً على تطويرها ،

بالتدريب على قضية اقتصادية هي قضية كل يوم .

الفصل الحادي عشر

معرفة الطبيعة

من

فاوستية وأبولونية

- ١ -

أورد هولمهورتز Helmholtz في إحدى المحاضرات التي ألقاها عام ١٨٦٩ والتي
أصبحت مشهورة فيما بعد ملاحظة تقول :

« إن الهدف النهائي للعلوم الطبيعية يتمثل في اكتشاف الحركات (Motions)
التي تكمن وراء كل تغيير والقوى الدافعة فيها، أي أن تذيب نفسها إلى ميكانيكا .
أما الذي يعنيه هذا النوبان إلى «ميكانيكا» فأنما هو استشهاد كل الانطباعات النوعية
بالتقييم الأساسية الكمية ، وأعني بهذا ، الاستشهاد بالامتداد وتبدل المكان فيه .
وبعني فضلاً عن ذلك (إذا وضعنا نصب أعيننا التعارض القائم بين الصيرورة
والصير ، بين الشكل والقانون ، بين الصورة والتصور) استشهاد صورة الطبيعة
المنظورة بالصورة المتخيلة لنظام ديفيتركيي وقابل للقياس إن النازع الحاصل لكل

الميكانيكا القروية ينزع الى الغزو الذهني بواسطة القياس ، ولكنه لهذا السبب مرغم على أن يفتش عن جوهر الظاهرة داخل منهاج يتألف من عناصر ثابتة هي مربعة التأثير والاحساس وقابلة للادراك الكامل الشامل بواسطة القياس والتي يميز منها هدهوتز الحركة بوصفها أشدها أهمية (ونحن نستعمل كلمة الحركة هنا بمعناها اليومي المؤلف .)

ويبدو هذا التعريف في نظر الفيزيائيين تعريفاً واضحاً جامعاً مانعاً، لكنه يبدو بالنسبة الى المرتاب الشكاك الذي تتبع تاريخ هذه القناعة العلمية ليس واضحاً، وليس جامعاً أو مانعاً .

إن الميكانيكا المعاصرة هي في نظر الفيزيائي منهاج منطقي يتألف من مفاهيم فريدة في أهميتها ومن علاقات بسيطة ضرورية ، بينما انها في نظر الآخر (المرتاب) هي صورة مميزة لتوكب الروح الأوروبية القروية ، وذلك بالرغم من اعترافه بأن هذه الصورة متأسكة تناسكاً شديداً ولا تتغير ومقنعة أعمق اقناع وأوطده .

ومن الغني عن البيان أنه لا توجد أية نتائج عملية تستطيع أن تبرهن على أي شيء بالنسبة الى « حقيقة » النظرية ، الصورة . « فالميكانيكا » تبدو فعلاً لمعظم الناس كمركب Synthesis غني عن البيان من انطباعات عن الطبيعة . لكن الميكانيكا تبدو فقط على هذا الشكل ، وذلك لأنه ما هي الحركة ؟ أليست هي الفرضية القائلة بأن كل شيء نوعي هو قابل للاختزال الى حركة نقاط كتلة (Mass - Points) غير قابلة للتغير أو التبديل على حد سواء ، هي نظرية فوسية في جوهرها وليست نظرية مألوفة للجنس البشري . فأرحم دس مثلاً لم يشعر بنفسه مرغماً على تبديل وضع الميكانيكا التي شاهدها الى صورة ذهنية للحركات . وهل الحركة بصورة عامة هي كمية ميكانيكية مجردة ؟ وهل هي كلمة تقال من أجل الاختبار البصري ، أو أنها تصور مشتق من الخبرة ؟ وهل هي الرقم الذي يوجد بواسطة قياس حقائق منتجة انتاجاً اختبارياً ، أم أنها الصورة التي أخضعت لذلك الرقم الذي يدل عليها ؟ وإذا كان مقدراً للفيزياء أن تتيج حقاً في بلوغ هدفها المفترض وذلك بواسطة

ابتكار منهاج لحركات « يحكمها القانون » ولقوى ضالة تختفي وراءها حيث يمكننا أن نجعل كل شيء ، مهما كان أمره أو حاله ، قابلاً للادراك بواسطة الحواس ، منطبقاً على المنهاج وملاماً له فهل تكون الفيزياء لهذا السبب قد أنجزت « معرفة » ذاك الذي يحدث ، أو حتى خطت خطوة واحدة نحو مثل هذا الانجاز؟ ومع هذا فهل لفئة شكل الميكانيكا هي لهذا السبب أقل دغماتية بمقتال ذرة ؟ أليس ، على العكس من ذلك ، هي وعاء الأسطورة ، ككلمات الجذر ، وهي لا تطلق من الخبرة بل لما تصوغها ، وفي هذه الحالة تصوغها بكل تدقيق وشدة وصرامة ؟ ما هي القوة ؟ (Force)^(١) ، وما هو السبب (العلة) ؟ وما هو تدرج العملية (Process) ؟ لا بل وحتى اعتياداً على تصاريف الفيزياء الخاصة ، هل للفيزياء مسألة خاصة إطلاقاً ؟ وهل لها هدف خالد على كل القرون مثلاً ؟ وهل لها حتى وحدة خيال واحدة لا تصاب وذلك اعتياداً على ما يمكن لها أن تعبر عن نتائجها ؟

يمكننا أن نقدم الجواب على هذه الأسئلة ، فالفيزياء الحديثة بوصفها علماً هي منهاج هائل من الفهارس وذلك في شكل من الأسماء والأرقام التي تتسكن بواسطتها من العمل بالطبيعة كما نميل بالآلة ، ولما كانت هذه هي حالها لذلك فإن للفيزياء نهاية قابلة للتحديد تحديداً دقيقاً ، ولكن بوصف الفيزياء قطعة من التاريخ ، قطعة مشككة بأكملها من المصائر والمصادفات في حياة الناس الذين عملوا في حقها وفي مجرى الابتكارات التي تناولتها نفسها ، لهذا فإن الفيزياء هي من حيث الموضوع مناهج ونتائج على حد سواء وتعبير حضارة وتحققها ، وهي عنصر عضوي ومولد داخل جوهر تلك الحضارة ، زد على ذلك أن كل نتيجة من نتائجها هي رمز . إن ما تظن الفيزياء (التي هي موجودة فقط في الوعي البقظ لرجل الحضارة) في أنها تجده داخل مناهجها ونتائجها كان بالفعل موجوداً وقائماً وكامناً ومضراً في

١ - لاحظ : قوة Force ، طاقة Energy

(المرجع)

اختيار نوع تقصيصها ، وكانت لاكتشافاتها ، وذلك فيما يتعلق بالمحتوى التخيل لهذه الاكتشافات (كما هو يميز بينه وبين قوانين الاكتشافات ودساتيرها القابلة للطبع) طبيعة اسطورية مجردة حتى في داخل عقول حكيمة فطنة كمقول « ماير » و « مرداي » وهرتز . فنحن مطالبون في كل قانون من قوانين الطبيعة ، مهما بلغت دقة هذا القانون وصحته ، بأن نغز بين الرقم الذي لا اسم له وبين تسميته ، بين التثيت الواضح الصريح للحدود النهائية وبين ترجيحها النظرية . فالقوانين الفيزيائية تمثل قيماً منطقية عامة وارقاماً مجردة (واعني بهذا القول الفراغ الموضوعي) وغاير الحد .

ان القوانين الفيزيائية هي خرساء بكلماء ، فالمصطلح التالي $1/2g_{12} = 0$ لا يعني أي شيء إلا اذا كان المرء قادراً ذهنياً على ربط هذه الحروف بالكلمات المعنية الخاصة وبما لهذه الكلمات من رمزية . ولكننا في الدقة التي نكسو الاشارات الميتة في كلمات كهذه ونعطيهما لهما ، جسماً وحياء ، وزبدة القول ، نعطيهما مغزى قابلاً للادراك الحسي في هذا العالم ، عندئذ نكون قد تجاوزنا الحدود النهائية لنظام محض . ان كلمة تعني صورة ، رؤيا ، وهذا هو ما يجعل القانون الفيزيائي لا رقم عنده أو دستور ، فكل شيء دقيق صحيح هو في نفسه لا معنى له ، وكل ملاحظة فيزيائية هي مركبة على شكل برهن معه على أصل رقم معين لمضامين متصورة ، أما الأثر لتبنيته فأنما ينحصر في جعل هذه المضامين أكثر إقناعاً من أي وقت آخر ، وما عدا هذا فان النتيجة تتألف فقط من أعداد فارغة ، لئلا فعلنا وواقعاً لا نبتعد ولا نستطيع أن نبتعد عنها . وحتى اذا ما وضع باحث ما على أحد الجوانب كل فرضية يعرفها على هذه الشاكلة ، فانه حالما يعتد العمل فكرياً في معالجة عملية وضوحها مزعوم فان مثل هذا الباحث لا يكون مسيطراً على هذه العملية ، بل انما يكون خاضعاً لشكلها اللاواعي ، وذلك لأن الباحث هو دائماً خلال النشاط الحلي إنسان حضارته وعصره ومدرسته وتقاليد .

ان الايمان و « المعرفة » هما مجرد نوعين من الثقة الباطنية ، ولكن الايمان هو الإقدام زمناً وهو الذي يسيطر على كل شروط المعرفة حتى ولو لم تكن هذه

الشروط أبداً صحيحة الى مثل هذا الحد ، وهذا فان النظريات وليست الارقام هي عضد كل علم طبيعي . والخين اللاواعي الى ذاك العلم الأصل (ولتكرر قولنا) والذي هو خاصة بروح رجل الحضارة يأخذ على نفسه أن يدرك وينفذ ويشمل داخل فيه صورة الطبيعة العالمية ، فالقياس المجرد من أجل القياس ، ليس هو ولم يكن أبداً أكثر من عمل تجد فيه العقول الصغيرة بهجتها وغطتها . فالارقام قد تكون مفتاحاً للسر فقط وهي لن تكون أكثر من هذا ، ولا يوجد هناك من شخص بارز يمكن له أن يبدد نفسه على الارقام ، ومن أجلها .

ان « كنت » حقاً يقول في احدى الفقرات المشهورة ما يلي :
« انني أؤكد على انه يمكن فقط أن نجد في أي وكل انضباط للفلسفة الطبيعية قدراً من العلوم الصحيحة يعادل ما نجده في الرياضيات » .

ان ما يعنيه « كنت » في جملة هذه هو التحديد النحوي في ميدان الصير ، وذلك حتى الحد الذي من الممكن عنده (في أية مرحلة معينة) مشاهدة القانون والستور ، والرقم والمنهاج في ميدان الصير . ولكن قانوناً دون كلمات ، قانون يتشكل فقط من سلاسل من الاعداد ويعتبر كأداة ، لا يمكن أن يكون ذا أثر كامل حتى كعملية ذهنية في هذه الحالة المجردة . فكل تجربة قام بها عالم « علامة » ، مهما كان نوعها وشكلها ، هي في الوقت ذاته برهة من نوع الرمزية التي تسيطر على تخيل العلامة لفكرته وتصورها (Ideation) .

ان كل القوانين المصاغة بكلمات هي أنظمة أنعشت ونشطت وبعثت حياة وبعثت بجوهر كل جوهر الحضارة الواحدة (والواحدة فقط) . أما فيما يتعلق « بالضرورة » التي هي فرض في كل بحث صحيح دقيق ، فهذا أيضاً يوجد لدينا نوعان من الضرورة ، وأعني بذلك وجود ضرورة داخل ما هو روحي وهي (لأن متى وأين وكيف يتخذ تاريخ عمل البحث الفردي مجراه هو معبر) وضرورة موجودة داخل ما هو معروف (وهذه الضرورة مشهورة في الغرب باسم السببية (العلية) . فاذا كانت الارقام المجردة لقانون فيزيائي تمثل ضرورة سببية (عليّة) ، فان وجود النظرية ، ولادتها ودعومة حياتها ، هو مصير .

ان كل حقيقة ، وحتى أبسط الحقائق ، تحتوي منذ البداية (Ab Initio) على نظرية . حقيقة ما هي انطباع فريد في حدوثه لكائن يقظ ، وكل شيء يعتمد على ما اذا كان هذا الكائن ، الذي حدثت له هذه الحقيقة أو تحدث له ، هو كائن أو كان كائناً كلاسيكياً أو غريباً ، غوطياً أو باروكياً . ولتقارن بين ما تحدثه ومضة برق في العصفور الدوري من أثر ، وبين ما تحدثه الرمضة ذاتها في البعثة الفيزيائي اليقظ ، ولتفكر كم ان ما تختزنه (حقيقة) المراقب هو أكثر بكثير مما تختزنه حقيقة العصفور الدوري .

إن الفيزيائي الحديث هو شديد الاستعداد لنسيان حتى كلمات مثل: الكمية، الوضع، سير العملية ، تبدل الحال والجسم التي تمثل بصورة خاصة صوراً غريبة. فهذه الكلمات تنبئ ، وهذه الصور تمكس صورة شعور بالمغازي ، شعور بالغ المراوغة فراراً من الوصف الشفهي ، ولا يمكن أن ينبأ به الجنس البشري الكلاسيكي أو المجوسي أو أي جنس بشري آخر ، تماماً كعجزنا نحن عن إدراك المراوغات الغرابة لشعور كل جنس بشري آخر وفكره . إن طبيعة حقائق علمية كهذه (وأعني التي صيغتها معروفة) يسيطر عليها هذا الشعور الغريبي سيطرة كاملة ، وإذا كانت الحال على ما ذكرت ، فإن حقائق أضخم بكثير من تلك ، حقائق هي تصورات ذهنية مقددة الى ذاك الحد ، كالعمل ، التوتر ، كمية الطاقة ، كمية الحرارة ، الاحتمال Probability ، أقول أن لكل حقيقة من هذه الحقائق أسطورة علمية حقيقة خاصة بها. اننا نفكر بصورة مفاهيمية كذلك التي تنشأ من البحث غير المتميز أبداً وتخضع لظروف وحالات معينة وصحيحة أكيداً ، لكن عالماً من الدرجة الأولى في عصر أرميدس ، كان لا شك سيعلم ، عقب أن يدرس فيزياءنا النظرية الحديثة دراسة كاملة شاملة ، عن عجزه التام عن إدراك كيف يسبح أي أمرى لنفسه بأن يعتبر تصورات غريبة شاذة تصفية كهذه علماء وأقل من هذا كيف يمكن أن يزعم بأن مثل هذه التصورات هي نتائج ضرورية ووليدة الحقائق الواقعية . وكان مثل هذا العالم يقول « إن الاستنتاجات المبورة علمياً » هي « في الواقع كذا وكذا » ووفقاً لهذا فإنه كان سيصوغ اعتياداً على أصل العناصر ذاتها

التي جمعت «حقائق» بواسطة عينيه وفكره نظريات كان مصغي اليها فيزيائيون اصفاء من أذهلته أشياء ما بسخافتها وتقافتها واستنارت فيه هزءاً عجبياً وسفرية مسذلة .

وبعد كل شيء ، ما هي تلك التصورات الأساسية التي ولدت وطورت في ميدان فيزيائنا بيقين منطقي باطني ؟ ألبت أشعة الضوء المستقطب (Polarized) والدوالف (ions) (ذرة التحليل الكهربائي - المترجم) الشاردة وجسيمات (Particles) الغاز الطائرة منها والمتصادمة ، والحقول المغناطيسية والتيارات الكهربائية والأمواج ، هي ، منفردة وبجسمة ، رؤى فلوستية قريبة الشبه جداً الى الزخرف والتزيين الرومانسكين (Romanesque) والى الهندسة القوطية ذات الضغط الرافع ، والى دلات الفايكنغز البحرية في بحار مجبولة ، والى حين كل من كولومبوس وكوبيرنيكوس ؟ وألم ينم العالم أشكال هذا غراً متناغماً منسجماً تماماً والفنون المعاصرة له ، وخاصة فن التصوير الزيتي وفن الموسيقى الأداتية ؟ وزبدة القول ألبت هذه كلها هي توجيهاً (Directedness) الشجية ، هي عاطفة بعدنا الثالث ، المنطلقة الى التعبير الرمزي عن نفسها من خلال صورة الطبيعة المتخيلة كما هي داخل صورة النفس ؟

- ٢ -

لأن يتبع لما ورد أن كل « معرفة » بالطبيعة حتى أدق هذه المعارف صمة تركز الى ايمان ديني . فالإيكانيكا المجردة التي وضعها الفيزيائي نصب عينيه بوصفها شكل النهاية لما هو واجبه (وهدف كل آليات الخيال هذه) في أن يختصر صورة الطبيعة ، يستلزم عقيدة (Dogma) وأعني بها صورة العالم الدينية التي يشكلتها القرون القوطية ، لأن صورة العالم هذه هي التي تشق منها الفيزياء الخاصة بالنهن

الغربي . فليس هناك من علم لا يحتوي على مضامين من هذا النوع ، مضامين يعتقد البعثة كل سيطرة عليها ، والتي يمكن للمرء أن يقتفي أثرها عائداً حتى أبكر أيام الحضارة بقطة واستيقاظاً . زد على ذلك أنه ليس هناك من علم طبيعي لا يتقدمه دين ، وفي هذه الناحية ، لا يوجد أي فرق بين النظرات الكاثوليكية والنظرات المادية الى العالم ، فكلاهما ينطلقان بالشيء نفسه بكلمات مختلفة . فهناك حتى للعلم الملمد دين ، فالميكانيكا الحديثة تبحث ثانية قادمة الايمان فنندما بلغت العصور الايونية ذروتها في طاليس ، وبلغت الباروكية أوجها في « بيكون » (Bacon) وبلغ الانسان المرحلة الحضرية من مدرج حياته بدأ تأكيده لذاته يتطلع الى العلم التقدي في تضاده ودين الريف الأكثر بدائية ، بوصفه الموقف الأسمى من الاشياء الذي يسلك كما يعتقد بالفتاح الوحيد للمعرفة الحقيقية ، ولشرح الدين نفسه شرحاً اختبارياً تجريبياً وسكولوجياً ، أو بكلمة أخرى ، المفتاح الى «غزو» الدين مع غيره من الأمور والاشياء المتبقية الأخرى . والآن فان تاريخ الحضارات الأرقى يرينا أن العلم هو مشهد انتقالي ينتمي فقط الى فصلي الحريف والشتاء من عمر كل حضارة ، وانه فيما يتعلق بالفكر من كلاسيكي وهندي ، صيني وعربي على حد سواء ، فان قروننا قليلة كانت كافية كي يستهلك هذا الفكر امكاناته استهلاكاً تاماً . فلقد ذوى العلم الكلاسيكي في المدة الواقعة بين معركتي « كاني » و « واكتيوم » ، وأفسح الطريق أمام النظرة العالمية في « الدين الجديد » . واعتماداً على هذا يمكننا أن نتنبأ بالتاريخ الزمني الذي يتوجب فيه على الفكر العلمي الغربي أن يبلغ الحد الأقصى لتطوره .

ليس هناك من يور لنا كيف تخص عالم الشكل هذا بالأفضلية على عوالم الشكل الأخرى . فكل علم تقدي محكم ، ككل اسطورة وايمان ديني ، يرتكز الى يقين باطني . ومهما قد تتنوع مخلوقات هذا اليقين فان بعضها لا يختلف عن البعض الآخر من حيث المبدأ الأساسي وفي كل من التركيب والصحة . لذلك فان أي لوم يوجهه علم الطبيعة الى الدين فانما هو « بوميرانغ » Boomerang . ولا تقبل جرات غطرسة وعتواً عن هذا ، حينما نفترض بأننا نستطيع أبداً ودوماً أن نحل « الحقيقة »

حل المفاهيم الانثروبومورفيكية (Anthropomorphie)^(١)، وذلك لأنه توجد إطلاقاً مفاهيم غير هذه المفاهيم . إن كل فكرة ممكنة إطلاقاً هي مرآة كينونة مؤلفها . زد على ذلك أن القول الغائل بأن « الإنسان قد خلق الله على صورته » هو قول صحيح بالنسبة الى كل دين تاريخي ، كما وإن هذا القول لا يقل صحة عن ذلك بالنسبة الى كل نظرية فيزيائية مهما بلغ ثبات أساس صحتها رسوخاً وقوة . لقد كان العالم الكلاسيكي مقتنعاً بأن الضوء يتألف من جسيمات جسدية تنطلق من منبع الضوء الى عين المشاهد ، أما فيما يتعلق بالفكر العربي وحتى في مرحلته الأكاديمية اليهودية الفلوسفية ، مرحلة أكاديبات « أديسا » (Edessa الدها) ورأس العين (Resaina) « وبوماديتا » (Pombaditha) (وحتى بالنسبة الى الرخام السحائي أيضاً Porphyry) كانت تشاهد الألوان وأشكال الأشياء دون ما تدخل من واسطة ، إذ أنها كانت تدفع الى متناول قوة البصر بواسطة طريقة شعرية « روحية » تدرك على أنها جوهرية وموجودة داخل يؤبؤ العين .

وهذا هو المذهب الذي بشر به ابن حبان وابن سينا واخوان الصفا ، زد على ذلك أن فكرة الضوء بوصفه قوة وزخماً ، كانت فكرة سائدة قرابة عام ١٣٠٠ في أوساط الأكاديميين (Occamists) في باريس الذين تكتلوا حول البوت أوف ساكسوني وبوريدان (Buridan) وأراسم (Oresme) مكتشف الهندسة التحليلية . لقد قامت كل حضارة بصنع مجموعتها الخاصة من صور مجرى علميتها ، وهذه الصور صحيحة بالنسبة اليها فقط ، وهي حية فقط طالما لا تزال حضارتها الخاصة حية تحقق إمكاناتها . وعندما تبلغ إحدى الحضارات نهايتها وينطفئ اشرارها . عصرها المبدع الخلاق (تخمد القوة التصورية ، أي تحجب الرزمة) عندئذ يخلف وراءه قواعده وقوانين فارغة ، وهياكل عظيمة لمنابع ميتة يقوم أناس حضارة أخرى بقراءتها قراءة حرفية فيفسون بأنها دون معنى أو قيمة فيلجأون إما الى اختزانها اختزاناً آلياً أو الى احتقارها ونسيانها .

ان الأرقام والقوانين والساتير لا تعني شيئاً وهي ليست شيئاً ، فهي يجب أن تمتلك جسماً ، ولكن لا يستطيع إلا جنس بشري حي يسلط حياته عليها ويحققها بها ويعبر بواسطتها عن نفسه ويجعلها باطنياً ملكاً له ، أن يخضع عليها ذلك الجسم . وهكذا فانه لا يوجد علم فيزياء مطلق ، بل لما توجد فقط علوم فيزياء افرادية يولد كل علم منها مع حضارته يشب ويذهب ويذهب بذهابها .

لقد وجدت « طبيعة » الانسان الكلاسيكي ارفع شعاراتها الفنية في التمثال العاري ، ومن هذا التمثال تحت منطقياً ، هناك ، مكونة الاجسام ، أي فيزياء ما هو قريب . أما الحضارة العربية فكانت تمتلك الزخرف العربي وقبة المسجد الكهفية الشكل ، ومن هذا الشعور بالعالم نشأت الأحيي (Alchemy) بفكرها في الذاتيات المادية الفعالة الفاضة « كالزئبق الفلسفي » الذي هو ليس مادة أو خاصية لكنه شيء ما يمكن وراء الوجود الملون المعادن وباستطاعته أن يحول معدناً الى معدن آخر . أما نتاج فكرة الانسان الفلأوستي في الطبيعة فكان اتساعاً ديناميكياً غير محدود ، كان فيزياء ما هو بعيد . إذن فإلى الفكرة الكلاسيكية تنتمي مفاهيم المادة والشكل ، وإلى العربية تنتمي فكرة الجوهر ذات الخصائص المنظورة أو السرية ، (وهذه فكرة تامة في سينوزيتها) وإلى الفلأوستية تنتمي فكرة القوة (Force) والكتلة . فالنظرية الابولونية هي مجرأ هادى ، أما العربية فهي معرفة صامتة بالأحيي ، واسطة النعمة ووسيلتها (وحتى هنا يجب أن نلظن الى التبع الديني لليكانيكا) ، واخيراً فان الفلأوستية هي في مستهل مستهلها فرضية علمية عامة .

إن الاغريقي يسأل : ما هو جوهر الكينونة المنظورة ؟ ونحن نسأل : أية امكانية موجودة هناك للسيطرة على قوى الصيرورة الدافعة وغير المنظورة ؟ فللأغريق استغراقهم القانع للمنظور ؛ ولنا الاستجواب البارع المسيطر للطبيعة والتجربة المنهاجية .

وكما هي حالنا ومشا كل الصياغة ومناهج معالجة هذه المشاكل ، كذلك هي حالنا ايضاً والمفاهيم الاساسية ، فهي رموز في كل حال للحضارة الواحدة ،

والواحدة فقط . إن كلمات الجذور الكلاسيكية التالية : هي كلمات غير قابلة للترجمة الى لغتنا . فإذا ما نحن ترجمنا كلمة : ... الى كلمة : « المادة الاولية » فعندئذ نكون قد استأصلنا مضمونها الابولوني وجعلنا الصدقة الفارغة للكلمة تبدو ذات جرس غريب . وذلك الذي شاهده الانسان الكلاسيكي أمامه بوصفه « حركة » في الفراغ فانما فيه على انه ، أي تبديل في مركز الاجسام ، أما نحن فلقد استعجنا من أسلوب خبرتنا للحركة مفهوم مجرى العملية ، أي « السير قدماً الى الازمان » وبهذا نعبرونؤكد على عنصر الطاقة الانجائية ذاك ، الذي يثبت فكرنا بالضرورة في مجاري الطبيعة . لقد اخذنا فقد الطبيعة الكلاسيكي المتجاوز المنظور للمنزلات بوصفها التنوع الأصيل ، وعين بذلك عناصر امبيدوكليس (Empedocles) الاربعة المشهورة (واعني بهذه العناصر ، الارض كجسم متحجر ، والماء كجسم غير متحجر ، والهواء كلاجسم ، مع النار التي هي اقوى من كل الانطباعات البصرية الى درجة لم يعد معها يخامر الروح الكلاسيكية أي شك في لاجسانية النار أما «العناصر» العربية فهي على العكس من الكلاسيكية ، لاذ أنها عناصر مثالية ومضرة في السائير السرية والابرار الفلكية التي تعدده ظاهرات الأشياء العين .

ونحن اذا ما حاولنا الاقتراب قليلاً من هذا الشعور ، فعندئذ سنجد أن لتعارض القائم بين ما هو متحجر وبين ما هو سائل في نظر السوري معنى يختلف تماماً عن معناه بالنسبة الى الاغريقي الارسطوطاليسي ، فهذا الاخير يرى فيه درجات مختلفة في الالجابانية ، بينما يرى فيه الاول خصائص سحرية مختلفة ، لذلك تنشأ لدى الاول صورة لعناصر كجائية كتوع من جوهر سحري تدفع به سلبية (علي) سرية الى الظهور من الأشياء (والى الاختفاء ثانية داخلها) وهذا الجوهر السحري خاضع حتى لأثر الكواكب ونفوذ النجوم .

وهناك في الأحيي شك علي عميق وذلك بالنسبة الى الواقعة التشكيلية للأشياء (لجسم (Somata) رياضيي الأغريق وفيزيائيهم وشعراهم) وهذا الشك يذيب ويدمر الجسم (Soma) أملاً في العثور على جوهره . انه يمثل حركة

تخبطيم التائيل والصور شأنه تماماً في ذلك شأن الحركات المائلة له من اسلامية وبوغوميلية (Bogomils) بيزنطية . وهذا الشك يكشف عن كفر عميق بالشخص المحسوس الطبيعة الظاهرية (Phenomenal) ، هذا « الشخص » الذي كان بمثابة قدس الاقداس في نظر الانسان الاغريقي .

ان الخلاف الذي نشب حول شخص المسيح وكشف عن نفسه في المجامع الكنسية الاولى ، وادى الى الانشقاقات النسطورية واليعقوبية^(١) (Monophysite) لما هو يمثل قضية أليجية . ولم يكن ليخطر ابدأ على بال فيزيائي كلاسيكي أن يبحث في الأشياء ويتعراها حيناً يكون في الوقت نفسه ينكسر أو يدمر شكلها المدرك حاساً . ولهذا السبب وحده لم توجد كيمياء كلاسيكية أكثر من وجود أية صياغة نظريات الجوهر بوصفه مضاداً لمظاهر « أبولو » .

ات نشوء منهج كيميائي ذي اسلوب عربي قد أنبأ بوحي جديد للعالم . فاكشاف هذا المنهج الذي استطاع بضربة واحدة أن ينهي العلم الطبيعي الأبولوني للسكونية الميكانيكية يربط باسم الغامض ، اسم هرمس تريسميجستوس (Hermes Trismegistus) الذي يفترض أنه عاش في العصر ذاته الذي عاش فيه كل من افلاطون وديوفانتوس . وبالمثل فان تحور الكيمياء الغربية من الشكل العربي على يدي « شتال » (١٦٦٠ - ١٧٣٤) وبواسطة نظريته الفلوجستونية (Phlogiston)^(١) قد تم في الوقت نفسه الذي تحورت فيه الرياضيات الغربية على أيدي نيوتن ولينتز تحوراً أكيداً ، إذ أصبحت الكيمياء والرياضيات الغربية معاً تحليلاً مجرداً .

وكان بلاسايلسوس Paracelsus (١٤٩٣ - ١٥٤١) قد حول الجهد المجموعي

١ - المؤمنون بأن المسيح طيبة واحدة .

- الترجمة -

٢ - Phlogiston : المبدأ الاقتراني الذي يعتبر النار جوهرأ مادياً .

(الترجمة)

الرامي الى صناعة الذهب الى علم صيدلي ، وهذا تحويل لا يستطيع المرء إلا أن يخمن معه أن تبديلاً قد طرأ على الشعور بالعالم . ثم ابتكر روبرت بويل (Boyle) (١٦٢٦ - ١٦٩١) منهجاً تحليلياً ووضع مع هذا المنهج المفهوم الغربي للعنصر ، ولكن علينا ألا نخطئ في ترجمة التبدلات التي نجمت عن ذاك المنهج وهذا المفهوم . فذاك الذي يُسمى بايجاد كيمياء حديثة ، والذي يتخذ من شتال ولوفوازية تقطعي منعطف له ، هو أي شيء ما عدا كونه بناء للفكر « كيانية » ، وذلك طالما كانت الكيمياء تشتمل على النظرة الألحيمية في الطبيعة . فذاك الشيء يمثل فعلاً نهاية كيمياء أصيلة ، وذوبانها في منهج شامل جامع للديناميكية المجردة ومثلها (Assimilation) ضمن النظرة الميكانيكية التي قررها العصر الباروكي بواسطة غاليليو ونيوتن . إن عناصر أمبيدوكليس منزلات للجسمانية ، لكن عناصر لوفوازية التي صرغان ما أعقبها نظريته في الاحتراق الداخلي المبني على فعل الأوكسجين ، (عام ١٧٧١) تجعل مناهج الطاقة بمثابة الإرادة الانسانية وبذلك أصبح « المتحجر » ، « والسائل » مجرد اصطلاحين لوصف علاقات التوتربين جزيئات ^(١) . (Molecules) اننا بواسطة تحليلنا ومركبنا (Synthesis) لا نسأل الطبيعة أو نقتنحها بل انما نرغبها لرغماً . زد على ذلك ان الكيمياء الحديثة هي فصل من فيزياء القفل الحديثة .

إن ما ندعوه وننتعه بالسكونية والكيمياء بالديناميكية (وهذه كلمات تستخدم في العلوم لتمثل فروقاً تقليدية فقط دون أن يكون لها معنى أعمق) هي في الواقع مناهج فيزيائية ينحصر أولها للنفس الأبولونية وثانيها العربية أما ثالثها فينص النفس الفاوستية ، وكل مناهج من هذه المناهج قد غا في حضارته الخاصة وصحته محدودة بحضارته فقط . وتقابل المنهج الفيزيائي الأول الهندسة اليوقليدية ، أما

١ . الجزئي : جزء من المادة يحتفظ بصفته الطبيعية ويحتوي على عدة أطومات

(المترجم)

الثاني فيقابه الجبر ، والثالث ينطبق عليه التحليل وينظره ، كما وينظر هذه من الفنون التمثال الأول والزخرف العربي لثاني واللقوغيه لثالث . ونحن نستطيع أن نفرق بين هذه الأنواع الثلاثة من الفيزياء (شريطة أن نضع نصب أعيننا أن حضارات أخرى غير هذه قد تنشئ أو بالفعل تنشئ أنواعاً أخرى غير هذه) بواسطة موقف كل نوع من الحركة ، حيث يسميها الأول الانتظام الميكانيكي للنزلات والثاني يدعوها بالقوى السرية والثالث مجاري العمليات .

- ٣ -

والآن ، فإن ميل الفكر البشري (الذي هو دائماً مقطوع على السببية والعلية) الى اختصار صورة الطبيعة الى أبسط وحدات من شكل كمي ممكن نستطيع الحصول عليه بواسطة المحاكمة العقلية السببية (العلية) والقياس والعد (وبكلمة أخرى بواسطة المفاضة الميكانيكية) ، أقول إن هذا الميل يقود بالضرورة في كل من الفيزياء الكلاسيكية والفيزياء الحديثة ، وفي كل فيزياء أخرى ، الى نظرية ذرية . ونحن بالكاد نعرف بأكثر من الحقيقة القائلة بأن علماً هندياً أو صينياً قد وجد في أحد الأيام ، أما العلم الغربي فانه بالغ التعقيد الى حد يجعله حتى الآن يتعدي كل عرض وشرح ، لكننا نعرف بعلما وبالعلم الأبولوني معرفة كافية تمكننا في هذا المجال أيضاً من ملاحظة التمازج الرمزي العميق القائم بينهما .

إن النوات الكلاسيكية هي أشكال مصغرة (miniatur) ، بينما إن النوات الفيزيائية هي وحدات نشاط ذرية أصغر (minimal Quanta) ووحدات من طاقة أيضاً وهكذا نجد من ناحية أن امكانية الادراك الحسي ، القرب الحسي ، ومن الناحية الأخرى التجريد هما الشرطان الأساسيان للفكرة .

فالتصورات الذرية للفيزياء الحديثة (هذه التصورات التي لا تشتمل فقط على الذرة (الذرات) أو الكيميائية ، بل انما تشتمل ايضاً على الالكترونات وعلى وحدات نشاط ذري من الترموديناميكا (Thermodynamica) (علم الحركة والقوة الحرارية) ترداد مطالها يوماً بعد آخر من القوة الفلوسفية الحقيقية للرويا الباطنية التي تقترضها فروع كثيرة من الرياضيات العليا (كالمهندسات اللايقليدية و نظرية المجموعات) وهذه الفروع هي ليست بمتاول أفهام الناس العاديين . فوحدة نشاط ذرية من فعل ، هي عنصر امتداد يُدرك بغض النظر عن أية صفة تدرك حساً من أي نوع ، فمثل هذه الوحدة طليقة من كل علاقة بالنظر واللمس ، وليس لتمييز كلمة شكل أي معنى مما كان بالنسبة اليها (وهي لذلك شيء ما يستحصى على ادراك البجائية الكلاسيكي) . على هذه الشاكلة كانت (موفادات) لينتز ، وكذلك ايضاً هي الأجزاء الجوهرية الرائعة لصورة ودفورد Rutherford للذرة بوصفها نواة مشحونة إيجابياً مع الكترونات سلبية سيارية (Planetary) ، وهذه هي حال أجزاء الصورة التي تصورها نيلز بور « Niels Bohr » بإدخاله هذه الأجزاء مع وحدات نشاط ذرية « بلانك » أما ذرات لومسيوس وديفريبطيس فكانت ذرات تختلف عن هذه ، شكلاً وحجماً ، وأعني بهذا ، انما كانت مجرد وحدات تشكيلية غير قابلة « للانشطار » كما يؤكد ذلك اسمها ، لكنها غير قابلة للانشطار تشكيلياً فقط . لكن ذرات الفيزياء الغريبة التي ترى في « عدم القابلية للانشطار » معنى آخر تماماً ، فانما تمثل اعداد الموسيقى ومواضيعها ، تمثل كينونتها أو جوهرها (الاعداد والمواضيع) المشتمل على التذبذب والاشعاع ، وتمثل ايضاً علاقة هذه المواضيع وتلك الاعداد بجزى عملية الطبيعة ، بوصفها هي علاقة « الدافع » الموسيقي (Motive) بالحركة الموسيقية (Movement) .

ان الفيزياء الكلاسيكية تعتبر منظر هذه العناصر النهائية في صورة العير ، بينما أن الفيزياء الغريبة تعتبر عمل هذه العناصر التي هي في نظر الاولى تصورات لمادة ومشكل ، بينما هي في نظر الاخيرة تصورات لثقة وكثافة . هناك ذرتان ، أحدهما تدن بالرواية والاخرى تدن بالاشتراكية ، فالرواية تصف الفيسكر

السكونية التشكيلية، والاشتراكية تصف الفكر الديناميكية الكونتوبوتية. وعلاقات هذه الفكر بالأخلاقيتين فيما يختص بكل منها هي علاقات ذات شكل يحتم على كل قانون أو تعريف أن يدخلها في حسابه . فمن جهة يوجد حشد ديمقريطس من الذرات الحائرة التي تضدت هناك صبورة ، تطوف بها الصدفة العمياء التي يدعوها كما يدعوها أيضاً سوفوكليس بـ ... مطاردة و كلوديب . ومن جهة أخرى توجد مناهج لنقاط قوى تجريدية تعمل بالغة واتحاد نقاط نشيطة عدوانية تسيطر بحجوبة على الفراغ (يوصفه ميداناً) وتتغلب على المقاومات ككبث . وهذا التمازج القائم بين الشعورين الأساسيين هو الباعث على التعارض بين الصورتين الميكانيكيتين للطبيعة . فالذرات بناء على ما يقوله ليسبوس مُحَوِّمٌ دَاحِلٌ (خواء) ذواتها ، وديمقريطس يعتبر الهزة والهزة المضادة (Countershock) مجرد شكل لتبدل المكان ، وارسطوطاليس يشرح الحركات الفردية على أنها تصادفية ، وامبدوكليس يتحدث عن الحب والبغضاء ، وأنكساغوراس عن اجتماع الشمل وانفراطه .

كل هذه الأشياء هي عناصر التراجيدي الكلاسيكية أيضاً وارتباط الاشخاص أحدهم بالآخر هو على هذه الشاكلة تماماً على خشبة المسرح الاثيني . زد على ذلك أن هذه الأشياء هي أيضاً منطقياً عناصر السياسة الكلاسيكية ، فهناك في العالم الكلاسيكي نشاط مدناً بالغة الصغر كأنها ذوات سياسية نشرت على محاذات الشواطئ والجزر ، وكل مدينة من هذه المدن كانت تقف لوحدها وتأكل الفيرة كبدها ، ومع أنها كانت أبدأ بحاجة الى عضد وعون لئلا يكتف بها تعيش منفصلة على نفسها خجولة هيابة حتى السفاقة والبطالان ، وقد صفتها أحداث التاريخ الكلاسيكي غير المنتظمة هنا وهناك ، فكانت تنشأ اليوم لتدمر غداً .

ولدينا كضد لهذه الحال دولنا السلافية في القرنين السابع عشر والثامن عشر التي كانت ميادين قوة سياسية بما لهذه الميادين من وزارات وديبلوماسيين عظام بوصفهم مراكز انحاء متعدد ورؤيا جامعة شاملة . والحق اننا لا نستطيع أن نفهم الروحين من كلاسيكية وغربية إلا اذا درسنا التناقض القائم بينهما . وهذا

القول نستطيع أيضاً أن نطبقه على الفكرتين الذريتين اعتماداً على الاسس لكل من الفيزياء الكلاسيكية والفيزياء الغريبة .

إن غاليليو الذي أبدع مفهوم القوة ، والمليزيين الذين اوجدوا مفهوم ... ، وديقربطس ولينتز ، أرخيدس وهلموتز ، هم جميعاً « متعاصرون » ومن أبناء الأطوار النمنية ذاتها لحضارتين مختلفتين تماماً .

لكن العلاقة الباطنية بين نظرية الذرة وبين الاخلاق تمتد الى أبعد مما ذكرت . ولقد سبق لنا ان عرضنا كيف ان النفس الفأوسية (التي تشتمل كينونتها على قهر الحضور وشعورها على العزلة والانفراد وحنينها على اللانهاية) تدخل حاجتها الى العزلة والمسافة والتجريد في كل واقعة من وقائعها ، تدخلها في حياتها العامة وعلمي شكلها الروحي والفني على حد سواء .

إن هذا الانفعال للمسافة (ونحن نستعمل هنا تعبير نيته) هو غريب بصورة خاصة عن العالم الكلاسيكي الذي كان كل بشري فيه يتطلب قرباً وعضداً وجماعة . وهذا هو ما يميز روح المصور الباروكية من الروح الايونية ، وحضارة النظام الفايو (Ancien Régime) من أثينا البوكلية . وهذا الانفعال الذي يميز الفاعل البطولي من المتألم البطولي يتجلى أيضاً في الفيزياء الغريبة ككتوتز .

ان ما يفتقده علم ديقربطس هو التوتر وذلك لأن في مبدأ الهزة والهزة المضادة انكاراً مضرراً لوجود قوة تسيطر على الفراغ وتطبق عليه وقائمه . وبالمثل ، لا يوجد عنصر الارادة داخل صورة النفس الكلاسيكية . فبالرغم من كل ما شهده العالم الكلاسيكي من محاسنات وبغضاء وغيره وحده ، إلا أنه لم يكن هناك من توتر باطني ولا حاجة عميقة لحوج الى المسافة والانفراد والتسامي تسيطر على المجلس البشري الكلاسيكي أو دوله أو نظرائه الى العالم ، ونتيجة لذلك لم يكن هناك من توتر بين الذرات والكون أيضاً .

إن مبدأ التوتر (الذي طور داخل النظرية الاحتمالية Potential Theory) والذي لا يمكن ترجمته إطلاقاً الى اللغات الكلاسيكية أو تبليغ العقول

الكلاسيكية به ، قد أصبح مبدأ جوهرياً بالنسبة الى الفيزياء الغربية . أما محتواه
فينبع من التصور للطاقة ، من الارادة للقوة داخل الطبيعة ، ولهذا السبب تعادل
تماماً ضرورته لنا استعماله على الفكر الكلاسيكي .

- ٤ -

اذن فإن كل نظرية ذرية هي أسطورة وليست بتجربة . فمن خلال هذه النظرية
تكشف الحضارة ، بواسطة القوة التأملية المبدعة لفيزيائيتها العظام ، عن دقيق
جوها وأعمقه وعن نفسها بالذات . وأنه فقط لفكرة نقد مدركة سابقاً تلك
الفكرة القائلة بأن الامتداد يوجد بذاته ومستقلاً عن شعور العارف بالشكل وبالعالم .
إن الفكر عندما يتخيل بأنه يستطيع أن يقطع عامل الحياة ويلقي به جانباً فإنه
عندئذ ينسى أن المعرفة ترتبط بالمعروف ارتباط الاتجاه بالامتداد ، وأنه
بواسطة الصفة الحية للاتجاه فقط يمتد ما يحس به في المسافة والعق ويصبح
فراغاً .

فالترتيب المعروف للمبتد هو استنباط الكائنات المعروفة وتدبيره وإيعازه .
لقد سبق لنا أن شرحنا الأهمية الحاسمة لحجرة العق ، هذه الحجرة التي تمانل بقطعة
النفس ، وهي لذلك تنتمي مع أبداع العالم الخارجي الى تلك النفس . إن انطباع
الحس يحتوي فقط على الطول والعرض وإن فعل الترجمة الحي والضروري (لهذا
الانطباع - المترجم) ، (الذي هو ككل شيء حي آخر يمتلك الاتجاهاً وحركة
وانعدام عكس الاتجاه ، (أي الصفات التي يركبها وعينا من كلمة زمان) هو الذي
يضيف العق الى انطباع الحس وبذلك يصوغ الواقعة والعالم . زد على ذلك أن
الحياة نفسها تدخل الحبرات بوصفها بدءاً ثالثاً ، والمعنى المزدوج لكلمة « بعيد ،

الذي يشير الى كل من المستقبل والأفق يكشف عن المعنى الأعمق لهذا البعد الذي يستدعي امتداداً كهذا . فالصيورة تتعشب وتذهب وتصبح فوراً للصير ، والحياة أيضاً تتعشب وتحد وتعي فوراً فراغ المعروف ذي الابعاد الثلاثة .

ويشارك ديكاوت وبارميندس في النظرية القائلة بأن التكبير والكائن أي التخيل والمتمد ينطبق الواحد منها على الآخر . ان الكلمة الماثورة التالية

(Cogito ergo sum) (القابل للفكر هو لذلك الأرفع) هي مجرد صياغة خيرة العبق . (أنا أعرف لذلك فأنا داخل الفراغ) . لكن أسلوب هذه المعرفة ، ولهذا السبب ثمة المعرفة ، الرمز الأولي للحضارة الخاصة ، يظهر على المسرح . ان الامتداد المتقن المنجز للعوي الكلاسيكي هو امتداد حسي وحضور جسائي ، أما العوي القرني فانه ينجز الامتداد وفق أسلوبه الخاص كفراغ منسجم ، وعندما يفكر بفراغه بقسام مطرد فانه ينشئ تدريجياً الاستقطابية التجريدية للقدرة والكثافة ، هذه الاستقطابية التي تعارض تعارضاً تاماً والاستقطابية الكلاسيكية المنظورة للمادة وللشكل .

ولكن يتجس بما ورد أنه لا يمكن أن يقبدي الزمان الحي ثانية فبا هو معروف ، وذلك لأن هذا الزمان انتقل الى المعروف الى وجوده ثابت لا يتغير بوصفه حقاً ، ولذلك فان الديمومة (أي انعدامية زمان) والامتداد ينطبق أحدهما على الآخر . إن المعرفة وحدها هي التي تمتلك طابع الاتجاه . وتطبيق كلمة « زمان » على البعد الزماني التخيل والقابل للقياس في الفيزياء هو خطأ . أما السؤال الوحيد فهو عما إذا كان بإمكاننا تجنب الخطأ أم لا . وإذا ما استبدل انسان ما كلمة « مصير » بكلمة « زمان » في أي تصريح فيزيائي ، فان هذا الإنسان سيشعر فوراً أن الطبيعة المجردة لا تحتوي على زمان . ان عالم شكل الفيزياء يبلغ تماماً امتداده عالم الشكل المعروف للرقم والتصور ، ولقد سبق لنا أن رأينا (ونحسب أن « كنت ») أنه لا توجد هناك أية علاقة معها كان شأنها ونوعها ، تربط بين الرقم الرياضي والزمان . ومع ذلك تقوم الآن واقعة الحركة في العالم المحيط بنا لتجادل فيما أوردناه آنفاً .

وهذا والحق لبطل المعضلة الآلية ^(١١) (Boltzmann) التي لم تحل وغير القابلة للحل ،
فالكائن (أو التفكير) والحركة هما ضدان لا يجتمعان ، لكن الحركة لا وجود لها (بل انما هي ظاهرة فقط) .

وهنا يصبح العلم المرة الثانية دغماتياً واسطورياً . فكلمتا الزمان والمصير
يسان ، بالنسبة لمن يستخدمها استخداماً فطرياً ، الحياة ذاتها وبأعمق اعماقها ، وأعني
بالحياة ككل التي يجب ألا تفصل عنها الخبرة المعاشة . لكن الفيزياء ، (أي العقل
المراقب) يجب عليها من جهة أخرى أن تفصل بينها . فالختبر حياتياً « بذاته »
والمتحرور ذهنياً من عمل المراقب وموضوع الصير الميت المتخشب واللاعضيوي هو
الآن « الطبيعة » هو شيء ما معرض للمعالجة الميكانيكية الجامعة المانعة .

ووفق هذا المفهوم فإن معرفة الطبيعة هي نشاط قياس وفعله ، ومع ذلك فنحن
نكون على قيد الحياة عندما نراقب ولذلك فإن الشيء الذي نراقبه يعيش
معنا ايضاً .

إن العنصر الكائن داخل صورة الطبيعة والذي هو بموجبها ليس موجوداً
من لحظة الى اخرى ، بل انما هو موجود داخل دفق مستمر معنا وحولنا ، يصبح
أداة الوصل بين الوعي اليقظ وبين العالم . وهذا العنصر يدعى الحركة وهو يتعارض
والطبيعة كصورة ، ولكنه يمثل تاريخ هذه الصورة . ولذلك فبالدقة ذاتها التي
يستخلص بواسطتها (بواسطة الكلمات) الفهم من الشعور ، والفراغ الرياضي من
مقاومات الضوء (الأشياء) كذلك ايضاً يستخلص « الزمان » الفيزيائي من
انطباع الحركة .

إن الفيزياء تحرى الطبيعة ونتيجة لذلك فهي تعرف الزمان بوصفه طولاً
فقط . لكن الفيزيائي يعيش داخل تاريخ هذه الطبيعة ، ولذلك فهو مرغم على

١ - نية الى المدرسة الآلية الفلسفية اليونانية التي نشأت في القرن السادس قبل المسيح وكانت
ول بوحدة الكائن وعدم صفة الحركة والتبدل

إدراك الحركة بوصفها شيئاً قابلاً للتقرير الرياضي، بوصفها تحجراً من لواقم مجردة حصل عليها بواسطة الخبرة ودونها في قوانين . يقول كيرشوف : « إن الفيزياء هي الوصف الكامل والبسيط للحركة . وهذا هو فعلاً كان ابدأً ودائماً هدف الفيزياء وموضوعها . ولكن السؤال لا يدور حول الحركات داخل الصورة ، بل انما يدور عن حركات الصورة . فالحركة داخل طبيعة الفيزياء ليست سوى ذلك الشيء ما الميتافيزيقي الذي يدفع بوعي التالي الى النشوء . أما المعروف فهو منعقد الزمان وغريب عن الحركة ، ووضع ملامحه يستوجب هذا . انه يجري المعروف العضوي هو الذي يجعلنا نترجم فيه أنه حركة . فالفيزيائي يتلقى الكلمة لا كإنبطاع عن العقل ، بل انما يتلقاها كإنبطاع عن كامل الانسان ، ووظيفة هذا الانسان ليست الطبيعة فقط بل انما هي العالم بأكمله ، وهذا هو ما يعنيه العالم كتاريخ . إذن « فالطبيعة » هي تمثيل الحضارة في كل حال .

إن كل الفيزيائيات هي معالجة لمعضة الحركة (التي تشتمل ضمناً على معضلة الحياة ذاتها) ، وهذا لا يعني أن الفيزيائيات ستحل يوماً ما هذه المعضلة ، بل انما يعني بأنه بالرغم من هذه المعالجات لا بل بسببها فان معضلة الحركة غير قابلة للحل .

إن سر الحركة يوقظ في الانسان إدراك الموت .

إذن ، فإذا كانت معرفة الطبيعة هي نوع تخالط من معرفة الذات (واعني بالطبيعة المدركة بوصفها صورة ومرآة للانسان) إذن فان المحاولة الرامية الى حل معضلة الحركة هي محاولة معرفة تؤدي الى السير على دواب سر هذه المعضلة ، والانطلاق على دواب مصيرها الخالص .

إن الحصفة السبائية وحدها ، إذا ما كانت مبدعة ، تستطيع أن تجمع في الانطلاق على درب مصير الحركة الخاص ، والحق أن هذه الحصفة قد دلت على قدرتها هذه منذ القدم في ميادين الفن وخاصة في الشعر التراجيدي . إن الانسان الذي تحيره الحركة هو الانسان المفكر ، فالحركة هي بالنسبة الى الانسان المتأمل أمر غني عن البيان .

ومها بلغ كال الانسان المفكر في اختصار حيراته الى منهاج ، فالنتيجة هي دائماً نتيجة منهاجية وليست بنتيجة سبائية إنما امتداد مجرد نظم تنظيمياً منطقياً وكياً ، وليس فيه أي شيء حي ، بل إنما كل ما فيه هو صير وميت . وهذا هو ما أخذ يدعونه الذي كان شاعراً وليس احصائياً للاحظ فيقول : « ليس للطبيعة منهاج ، إن للطبيعة حياة وتالياً يمتد من مركز مجهول الى حد غير قابل للمعرفة . »

لكن للطبيعة منهاجاً بالنسبة لمن يعرفها ولم يعيشها ، ولكن هذا منهاج لا يتعدى كونه منهاجاً لا أكثر ولا أقل ، والحركة هي تناقض وتعارض داخله . ويمكن أن يغطي هذا التعارض بصياغة حاذقة أربية للقوانين ، لكنه يبقى حياً داخل المفاهيم الجوهريّة . فالهزّة الهزّة المضادة لليقربطس وانتليشي (Entelechy) أرسطوطاليس وتصورات القوة التابعة من « زخم » أوكامستي القرن الرابع عشر ، حتى نظرية وحدة نشاط ذرية الاشعاع ، جميع هذه تحتوي على التعارض الموجود داخل منهاج . وليدرك القارئ الحركة داخل منهاج فيزيائي بوصفها شيخوخة هذا منهاج (وهذه هي حالها فعلاً لكونها خبرة عاشها المراقب) وعندئذ سيشرح القارئ فوراً بوضوح

وجلاء بالحتمية الملازمة للمحتوى المضوي الذي لا يقهر لكلمة « الحركة » ولكل فكرها الاستباقية . ولكن لما كانت الميكانيكا لا تدخل لها في الشفوخة ، لذلك يجب ألا تكون لها أيضاً أية علاقة بالحركة أيضاً ، ولذلك لما كان لا يوجد أي منهاج علمي يمكن ادراكه دون معضلة حركة داخلة ، لذلك فإن وجود ميكانيكا كاملة مستقلة وقائمة بذاتها هو أمر مستحيل . فهناك دائماً في مكان ما أو آخر نقطة انطلاق عضوية داخل منهاج حيث تطلق منها الحياة الآتية القوية المداخلة ، وهذه النقطة هي بمثابة جبل السرة الذي يربط جنين العقل بالأُم الحياة ويربط الفكر بالفكر .

وهذا مما يسلط على جواهر علمي الطبيعة من فاوستي وأبولوني ضوء آخر . كلا إن الطبيعة هي نقيّة ، فهناك دائماً شيء ما من التاريخ داخلها . فاذا كُتبت المرة إنساناً تاريخياً كالإغريقي ، فمعتدّد يستغرق الحاضر المنزّل بمجموعة انطباعاته عن العالم وتصبح صورة طبيعته سكونية مستقلة قائمة بذاتها (أي أن هناك جدراً يفصلها عن الماضي والمستقبل) . وذلك خلال كل برهة فردية . إن الزمان بوصفه حجباً يظهر في الفيزياء الإغريقية قليلاً ككلمة ظهوره في فكرة « الاتيليتشي » ، لأرسطوطاليس . أما إذا كان من جهة أخرى الإنسان مفطوراً على التاريخ ، فإن الصورة التي يشكلها عن الطبيعة هي صورة ديناميكية . فالرقم هذا التطور النهائي للصير هو في نظر الإنسان اللاتاريخي قياس ، لكنه وظيفة بالنسبة إلى الإنسان التاريخي .

فالمرء يقبس فقط ما هو موجود وحاضر ولكنه يقتلي آثار ما له ماضٍ ويتبّع مستقبله كعجوى . ولقد تجلّى أثر هذا الفرق في تنطية تقلبات معضلة الحركة بنظريات كلاسيكية ، وبارغامها على احتلال صدر الصورة في النظريات الفيزيائية .

إن التاريخ هو صيرورة خالدة ، ولذلك فهو مستقل خالد ، أما الطبيعة فهي صير ولهذا فإنها ماضٍ أزلي . وفي قولنا هذا يبدو أن قلباً غريباً للفاهيم قد تم

وحدث فالصيرورة قد فقدت أفضليتها على الصير . فمتى ما يتطلع الذهن وراءه من ميدانه فعندئذ ينعكس شكل الصير ونظرة الحياة ، ففكرة الصير التي نحمل في احشائنا هدفاً ومستقبلاً قد حول مجراها الى المبدأ الميكانيكي للعة والمعلول الذي يكمن مركز ثقله في الماضي . وهكذا رقي ما اختبر فراغاً الى مرتبة تسو فوق مرتبة الحي زمنياً ، واستبدل الزمان بالطول داخل منهاج عالم فراغي . ولما كان الامتداد ينشأ داخل الحجرة البدئية عن الاتجاه ، وينشأ الفراغي عن الحياة ، لذلك فان الفهم البشري (نتيجة لتطلع الذهن وراءه من ميدانه - المترجم) يفسر الحياة على أنها تجري عملية داخل الفراغ اللاعضوي لحياه ، فبينما تنظر الحياة الى الفراغ بوصفه شيئاً ما يخص ذاته وظائفاً ، نرى أن الذهن يرى في الحياة شيئاً ما موجوداً في الفراغ ، فالصير يسأل الى أين ؟ أما السببية (العلوية) فتسأل من أين ؟ وذلك بغية إقامة الدليل علماً وهذا ما يعني أن نبدأ من الصير وما تحقق ، وأن نفقش عن الاسباب (العلل) بواسطة عودتنا الى السير وراءه طيلة الطريق المدرك ادراكاً ميكانيكياً ، وأن نعالج الصيرورة بوصفها حصاراً . ولا أرى للفقارىء أن يعتقد بأن الصير والزمان يمكن أن يعكس اتجاهها ، بل انما أريد أن اركز على ما يسميه الفيزيائي وحده بالزمان ويدخله قوانينه كشيء قابل للانشطار ويفضله كشيء سلمي وككميات متخفية .

إن الحجرة دائماً موجودة وقائمة ، بالرغم من انها نادرة ما شوهدت على أنها حيرة فطرية وملازمة بالضرورة . فلقد قام « الإليسون » في العلم الكلاسيكي ليرفضوا ضرورة التفكير بالطبيعة كما في الحركة ، وأقاموا ضدها الفرضية القائلة بأن التفكير هو كائن ، ونتيجة لذلك فان المعروف والممتد ينطبق احدهما على الآخر ، ولهذا فانه لا يمكن التوفيق بين المعرفة وبين الصيرورة . ونقدم هذا لم بعض ولا يمكن أن يدحض ، لكنهم لم يستطيعوا أن يعطوا من سير تطور الفيزياء الكلاسيكية ، هذه الفيزياء التي كانت تعبيراً ضرورياً عن النفس الأبولوجية ، ويوصفها كذلك هي أسمى من الصعوبات المنطقية وأرفع . ولقد حاولت ما تسمى بالميكانيكا « الكلاسيكية » في العصر الباروكي ، والتي أنشأها

غاليليو ونيوتن ، مرة بعد أخرى ، إيجاد حل لا يعاب لمعضلة الحركة وفق الخطوط الديناميكية .

إن تاريخ مفهوم القوة الذي روي وروي ثانية بكل ما للفكر من انفعال لا يعرف التعب ، والذي يشعر بمخاطر الصعوبة تحديق به هو ليس سوى تاريخ الاجتهادات الرامية الى إيجاد شكل للحركة يسو رياضيًا ومفاهيميًا فوق كل شك وريب . وكانت آخر محاولة لتحقيق هذه الغاية (وهي محاولة فشلت بالضرورة كسابقاتها) هي محاولة هيرتز (Hertz) فهيرتز دون ان يكتشف منبع كل حيرة ، (ولم يكتشف هذا المنبع أي فيزيائي الآن) حاول ان يستأصل تصور القوة استئصالًا تامًا (وشعوره الذي دفعه الى هذا هو شعور عتيق في قاعته بأنه يتوجب على المرء أن يبحث عن الخطأ في كل المناهج الميكانيكية ، داخل هذا المفهوم الأسامي أو ذاك) وأن يبين صورة الطبيعة بأكملها على كيات من الزمان والفراغ والكتلة . ولكنه لم يلاحظ أن الزمان نفسه (الذي هو عامل اتجاه موجود داخل مفهوم القوة) هو العنصر العضوي الذي لا يمكن دونه أن يعبر عن نظرية ديناميكية ، والذي بواسطته لا نستطيع الحصول على حل صحيح نظيف لمعضلة الحركة . زد على ذلك ، وما عدا هذا ، فانه ما للقوة والكتلة والحركة من مفاهيم فهي تشكل وحدة دغماتية . فهذه المفاهيم يرتبط أحدها بالآخر على صورة يستوجب ضمناً تطبيق أحدها تطبيق المفهومين الآخرين وذلك ابتداءً ببدية البداية . إن كامل المفهوم الأبولوني لمعضلة الحركة هو مضمّر في كلمة الجذر الكلاسيكية ، أما كامل المفهوم الغريبي لهذه المعضلة فتشتمل عليه فكرة القوة . فتصور الكتلة لا يزيد عن كونه متمماً لتصور القوة . ونيوتن، هذا الانسان المتدين تديناً عميقاً كان فقط يخرج بالشعور الفافوسي الى ميدان التعبير عندما شرع مفهومه « القوة » و « الحركة » فقال

« إن الكتلة هي نقاط المجموع للقوة ، وهي حاملات الحركة . » وعلى هذا الشكل أدركت صوفية القرن الثالث عشر وعلاقته بالعالم .

ولا شك أن نيوتن قد نبذ العنصر الميتافيزيقي ورفضه حيناً قال قوله
المشهور :

(Hypotheses non fingo)

(الفرضية العلمية لا أصنع لها) ولكن لا فرق فنيوتن كان ميتافيزيقياً سداة
ولحة في تأسيسه ميكانيكيته . فالقوة هي صورة الطبيعة الميكانيكية للرجل الغربي ،
وهي بمثابة الارادة بالنسبة الى صورة نفسه ورأس الله اللامتاهي في صورته للعالم .
لقد بقيت الفكرة الأولية راسخة القدم وطيدة العزم قبل أن يولد أول فيزيائي
وذلك لأنها كانت تكمن في أبكر عصور وعيناً عالمي لحضارتنا هذه .

-٦-

وهذا يصبح من الواضح أن للتصور الفيزيائي للضرورة أصلاً دينياً أيضاً .
وعلينا ألا ننسى أن الضرورة الميكانيكية التي تحكم في ما يفهمه ذهننا على أنه طبيعة ،
هي ضرورة متعضية وحتية الخطوة في الحياة نفسها ، وهذه الضرورة المتعضية
تبدع وتتشىء أما الضرورة الميكانيكية فانها تقيد وتحدد . فالمتعضية تنبع من
تعيين باطني ، أما الميكانيكية فانها تنبع من التظاهرة ، وهذا هو التمييز بين ما هو
تراجيدي وبين ما هو منطقي فيزيائي .

وهناك ، فضلاً عن ذلك ، فرق دخل للضرورة التي يفترضها العلم ويتخذها
لنفسه (ضرورة العلة والمعلول) وهذا الفرق قد غلص ، حتى هذه الساعة ، من
أصفى العقول وأشدها بصيرة . فها نجابه فوراً بقضية هائلة في صعوبتها وذات أهمية
بالغة الخطوة شديديتها ، فمعرفة الطبيعة (مهما كان تعبير الفلسفة عن العلاقة)
هي وظيفة الدراية التي هي ذات اسلوب خاص في كل حالة من الحالات ، لذلك

فان للضرورة العلمية اسلوب النهن الذي وضع يده عليها ، وهذا بما 'يدخل فوراً' فروفات مورفولوجية في الميدان. فمن الممكن لنا أن نرى ضرورة صارمة في الطبيعة حتى في الحال التي لا يمكننا معها أن نعبر عن مثل هذه الضرورة بقوانين طبيعية .

والحق أن القوانين الطبيعية التي تكون بالنسبة إلينا غنية عن البيان بوصفها الشكل الخاص للتعبير في ميدان العلم ، هي ليست أبداً على هذه الحال التي ذكرت بالنسبة الى اناس ينتمون الى حضارات اخرى . فهذه القوانين تقترض مسبقاً شكلاً خاصاً تماماً هو الشكل الفاوستي المميز للفهم والادراك ولذلك تستلزم الشكل الفاوستي للدراسة بالطبيعة . وليس هناك من شيء باطل محال بالقطرة في داخل مفهوم ضرورة ميكانيكية ما، حيث أن كل حالة على حدة هي حالة مستقلة قائمة بذاتها مورفولوجياً، وهي حالة لن تتجدد أو تتكرر ثانية على الحال التي كانت عليها تماماً ، ولذلك فان تفاصيل المعرفة لا يمكن لها أن تصاغ في قوانين دائمة الصحة ، فالطبيعة قد تبدو في حالة كهذه (ولنتمد الى المجازي من الوصف) ككسر عشري غير متناه الذي هو ايضاً غير متكرر الحدوث ومفترقاً الى الدورية (Periodicity) . ولا شك أن العقول الكلاسيكية قد أدركت الطبيعة على ما وصلت آتقاً ، فشعورها يكمن بمجلاء وراء مفاهيمها الفيزيائية الابتدائية ، فان الحركة الاصلية لذرات ديموقريطس مثلاً هي حركة قد حددت تحديداً بطرح جانباً كل امكانية لحساب الحركات مقدماً .

ان قوانين الطبيعة هي اشكال المعروف حيث يوجد بين مجموع من القضايا الافراية كوحدة من درجة ارقى . وهنا يتجاهل الزمان الحلي ، واعني هذا انه لا هم أبداً متى أو كم مرة تنشأ احدى قضايا هذا المجموع ، وذلك لأن المسألة ليست بذات سياق كرونولوجي ، بل انما هي ذات سياق رياضي ، ولكن داخل الوعي القائل بأنه ليست هناك من قوة في العالم تستطيع أن تهز هذا الحساب ، توجد ارادتنا التي تحكم الطبيعة وتسيطر عليها . وهذا هو الفاوستي . ومن وجهة

النظر هذه وحدها تبدو العجائب ككلمات في قوانين الطبيعة . ولقد كان الانسان المجرى يرى في العجائب ممارسة لقوة ليست مشاعة للجميع ، وهذه القوة لا تتناقض في أي وجه من وجوها وقوانين الطبيعة . أما الانسان الكلاسيكي فكان وفق ما قاله بروتاغوراس قياساً للأشياء فقط وليس يبدعها أو خالقها ، وهذه نظرة تتنازل دون ما وعي عن كل غزو للطبيعة بواسطة الاكتشاف وتطبيق القوانين .

إذن نرى أن مبدأ السببية (العلية) في الشكل الذي هو بداهة ضروري بالنسبة لنا (أي بوصف هذا الشكل قاعدة الحقيقة المتفق عليها لكل من رياضياتنا وفيزيائنا وفلسفتنا) هو مبدأ غربي ، وبصورة أدق ظاهرة باروكية . وهذه الظاهرة لا يمكن أن تبرهن وذلك لأن كل برهان يعرض في لغة غربية ، أو كل تجربة يقوم بها عقل غربي إنما تفترض نفسها مسبقاً .

فالتصريح في كل قضية يحتوي على البرهان كنقطة ، (germ) ومنهاج كل علم هو العلم نفسه . وإنه لما لا جدال فيه أن تصور قوانين الطبيعة ومفهوم الفيزياء بوصفها Scientia Experimentalis (علماً تجريبياً) حيث ساد هذا المفهوم منذ أيام روجر باكون ، يحتويان بداهة هذا النوع الخاص من الضرورة . أما الصيغة الكلاسيكية لاعتبار الطبيعة (خدن الانا للصيغة الكلاسيكية للكينونة) فإنها على العكس من الفارسية ، إذ أنها لا تحتوي على هذا النوع من الضرورة ، ومع ذلك فهي لا تبدو على أنها قد أضعفت منطقاً لهذا السبب . ونحن إذا ما درسنا بروبية وامعان ما تقو به كل من ديموقريطس وآنا كسا جوراس وأرسطوطاليس (الذي يحتزن داخله كامل مجموع التأملات الكلاسيكية في الطبيعة) ، وفحصنا فوق كل شيء مضامين مصطلحات أساسية . عندئذ سنجد أنفسنا نتطلع مذهولين الى صورة للعالم تختلف كلياً عن صورتنا الخاصة له ، فتلك الصورة هي صورة مكتفية بذاتها ، وهي لذلك صحيحة دون قيد أو شرط بالنسبة الى هذا النوع المعين من الجنس البشري (الكلاسيكي المزعج) زد على ذلك أن السببية (العلية) وفق مفهومنا لها لا تلعب أي دور فيها .

ان عالم الأحيي ، أو الفيلسوف ، يتخذ لنفسه في الحضارة العربية ضرورة داخل عالم كهفه تختلف اختلافاً كلياً عن الضرورة الديناميكية . فليس هنا أي رابط سبي (علي) لشكل القانون ، بل إنما يوجد في الحضارة العربية فقط علة ، هي الله الذي يمكن دائماً وراء كل معلول ، لذلك فإن وجهة النظر العربية هذه ترى أن الايمان بقوانين الطبيعة هو بمثابة شك في قدرة الله الكلية . وإذا ما نشأت هناك قاعدة ، فإنما هذا لا يعني سوى أن الله يرضى ذلك ويريده ، ولكن إذا ما افترض أحدهم أن هذه القاعدة كانت ضرورة ، فهذا معناه أن يتسلم مثل هذا المره لتجربة الشيطان .

ولقد كان هذا أيضاً موقف كلرنادس Carneades وبلاطونوس والفيثاغوريين الجلد ٠٠ وهذه الضرورة (الله - المترجم) تكن وراء الأناجيل كما تكن وراء التلود والافيسنا (Avrota) وعليها ترتكز تقنية الأحيي .

إن مفهوم الرقم بوصفه وظيفة يرتبط بالمبدأ الديناميكي للعة والمعلول . فكلاماً قد ابدعها عقل واحد ، وهما شكل تمير عن الروحانية ذاتها ومباديء اشتقاقية للطبيعة ذاتها ، وأعني بها الطبيعة في الصير والمخضعة للحس . (objectivized nature) والحق أن فيزياء ديموقريطس تختلف عن فيزياء نيوتن ، وهذا الاختلاف يتجلى في كون نقطة الانطلاق المختارة لفيزياء ديموقريطس هي المعين بصرياً ، بينما أن نقطة انطلاق فيزياء نيوتن تتمثل في العلاقات التجريدية المستنتجة من المعين بصرياً . « فحقائق » المعرفة الأبولونية بالطبيعة هي أشياء ، وهي توجد على سطح المعروف ، لكن حقائق العلم الفأوسي هي علاقات ، وهذه هي بصورة عامة خارج مدى بعد عيون العاديين من الناس ، والتي تتوجب السيطرة عليها سيطرة ذهنية ، وهي تتطلب للتبليغ بها وعنها لغة قانون (Code) لا يستطيع أن يفهمها سوى البعاجة الجير .

ان الضرورة الكلاسيكية السكونية تجلي فوراً وتضع في تبدل الظاهرات ، بينما أن المبدأ الديناميكي للعلاقة بين العلة والمعلول (Causation - Principle)

يسود ما وراء الأشياء وينزع دائماً الى إضعاف أو بالأحرى الى إبادة واقعة الأشياء الحسية . ولتأمل مثلاً في عالم المغزى المرتبط وفق النظرية العلمية المعاصرة بالمصطلح « مغنطيس » .

إن مبدأ حفظ الطاقة (Conservation of Energy) الذي اعتبر بكل جدية منذ أن جاهر به ج. ر. « ماير » ضرورية مفاهيمية ساذجة صريحة ، هو بالفعل إعادة وصف للبسدا الديناميكي للسببية (العلية) بواسطة المفهوم الفيزيائي للقوة . إن الاستشهاد « بالخبرة » والجدل حول ما إذا كان الرأي هو ضروري أو اختياري ، وهذا الجدل مثلاً هو في لفة « كنت » (الذي خدع نفسه خداعاً عظيماً في موضوع الحدود المائمة جداً والتي تقصل بين الضروري وبين الاختياري) يدور حول ما إذا كان الرأي هو بداهة ، أو استدلالاً من المعلول على الملة فيما بعد (a posteriori) أقول إن الاستشهاد بالخبرة والجدل هما أكيداً خاصتان غربيتان . فليس هناك من شيء يبدو غريباً عن البيان وواضحاً غير غامض « كالخبرة » بوصفها منبع العلم الصحيح وأصله . فالتجربة الفاوستية المرتكزة الى فرضيات علمية عامة والمستخدمه لمناهج القياس هي ليست سوى الاستقلال المتناهجي الجامع المانع لهذه « الخبرة » . ولكن لم يلاحظ أحد أن نظرة كاملة الى العالم هي مضمرة داخل مفهوم « للخبرة » كهذا ، مما له مضمون ديناميكي عدواني ، وأنه لا توجد ولا يمكن أن توجد « خبرة » : وفق هذا المفهوم المحصب ، بالنسبة الى شعوب الحضارات الأخرى . ونحن عندما نرفض أو لا نمتعرف بالنتائج العلمية لكل من ألكساغوراس او ديموقريطس بوصفها نتائج اختيارية ، فهذا لا يعني أن هذين المفكرين الكلاسيكيين كانا عاجزين عن ترجمة الطبيعة وكانا يقدفاننا بخيالات وب مجرد أوهام ، بل انما يعني أننا نفتقد في صميمياتنا ذلك العنصر السببي (العلي) الذي يشكل بالنسبة الينا الخبرة وفق مفهومنا لهذه الكلمة . ومن الواضح أننا حتى الآن لم نعط من التفكير ما يكفي لهذا ، أي المفهوم الفاوستي المجرد للخبرة فالتضاد بينه وبين الايمان هو واضح (وهو تضاد سطحي غامقاً) وذلك لأن الخبرة الحسية الذهنية الصحيحة فعلاً تنطبق في

نقطة التركيب انطباقاً كاملاً على خبرة القلب (كما قد ندعوها) هذه الخبرة التي هي بمثابة تنوير عرفته طابع عميقة التدن في الثرب خلال برهات خطيرة من كينوتاتها (كباسكال مثلاً الذي جعلت منه الضرورة الواحدة نفسها رياضياً «وجانسانياً») . إن الخبرة تعني في نظرنا نشاط النعم الذي لا يحصر مجموع مهامه في تلقي واقرار وتدبر أمر انطباعات برهية مجردة في حاضرها، بل انما يبحث عنها في حضورها المحسوس ويتلاشى . ان الخبرة وفق مفهومنا تمتلك النازع المبتدىء من الذاتي الخاص والممتد الى اللاتاني . ولهذا السبب بالذات تتعارض الخبرة وشعور العلم الكلاسيكي . فسيلنا الى اكتساب الخبرة هو السيل ذاته الذي يفقدها عليه الاغريقي . ولذلك حافظ على ابتعاده عن منهاج التجربة الشديده المفعول ، ولهذا فبدلاً من أن تكون فيزياءً منهاجاً جباراً يتألف من قوانين قوية ودساتير تصنع بقوة حاضره الحس وتقهره وتنخطاه (فالمعرفة وحدها هي القوة) أمست مجموعاً من الانطباعات الحسة الانتظام بعضها تخيل حسي منزهة الفرض تترك الطبيعة غير محسومة في اكتناها الذاتي . ان علنا الطبيعي الصحيح هو أمر ملزم ، بينا أن العلم الكلاسيكي هو Oenpia في مفهومها الحرفي ، أي أنه نتيجة تأملية سليمة .

-٧-

نستطيع أن نقول دون تردد بان عالم شكل العلم الطبيعي ينطبق على عوامل شكل الرياضيات والدين والفن المختصة له . فالرياضي المبتقى (ولا أعني به الاستاذ في الاحصاء بل انما أعني الانسان كل الانسان الذي يشعر بروح الارقام تعيش داخله) يتحقق من أنه بواسطة الرياضيات « يعرف الله » . ولقد ادرك

فيتاغوروس وافلاطون هذا الأمر كما أدركه أيضاً باسكال ولينتر. ولقد ميز تريتوس فالو Terentius varro مجدية رومانية في كتابه عن الدين الروماني القديم (المهدى الى يوليوس قيصر) بين اللاهوت المدني (Theologia mythica) عالم خيال الشعراء والفنانين . وبين اللاهوت الفيزيائي للتأمل الفلسفي . ونحن اذا ما طبقنا هذا على الحضارة الفارسية نجد ان ما علمه توما الاكوييني ولوتر وكالفن ولولا انما ينتمي الى اللاهوت المدني ، أما غوته ودانتي فهما يتبعان الى اللاهوت الأسطوري ، وأخيراً فان الفيزيائيين العلميين ينتسبون الى اللاهوت الفيزيائي طالما أن وراء حسابهم تكمن صور .

ليس الانسان البدائي والطفل وحدهما ، بل انما الحيوانات الارقى تنشئ تلقائياً من الجبروت الصغيرة اليومية صورة للطبيعة تحسوي على مجموع من دلائل تقنية تلاحظ ككواتر فالنسر «يعرف» اللحظة التي يجب عليه فيها أن ينقض على فريسته والطائر المفرد الحاضن ليضيه «يعرف» اقتراب السنسار smarten والابل «يجده» المكان حيث يتوفر فيه «طعامه» . أما الانسان فان خبرة كل الحواس فيه قد تقلصت وغاصت عميقاً داخل خبرة العين . ولكن لما كانت عادة النطق الشفهي قد أضيفت الآن عرضاً لذلك يصح الفهم مجرداً من النظر ، ولهذا يتطور منذ تلك اللحظة فصاعداً تطوراً مستقلاً بوصفه محاكمة عقلية ، كما تضاف الى التقنية فانها تطبق ذاتها على البعيد وأحوال غير القابل للنظر ، وتقيم الى جانب المعرفة معرفة جديدة وتقنية جديدة ارقى ، ويضاف الى الاسطورة نظام وطقوس فالتقنية تعلمه كيف يعرف الارواح numina المهيمنة ، أما النظرية فتدربه على التغلب عليها ، وذلك لان النظرية في مفهومها الرفيع هي دينية سداة ولحمة . فالتقنية العلمية لا تتفك عن الدين الا في حالات متأخرة تماماً في زمانها وذلك عندما يصبح الناس يعون المناهج ، أما ما عدا هذا فلا يطرأ على النظرية سوى قليل من التعديل والتبديل . فصورة الفيزياء للعالم تبقى صورة اسطورية خيالية ، ويبقى تصوفها طقساً من التوسل الى القوى داخل الاشياء ، أما الصور التي تشكلها

والمناهج التي تستخدمها فانها تتوقف على صور الدين وطوقه المخصص لها .

ومنذ اواخر ايام عصر الانبعاث فما بعد تاهز التصور لله داخل روح كل انسان ذي شأن رفيع ، فكرة الفراغ اللامتناهي المجرى . قاله اغناطيوس ليولا *Exercitia Spiritualia* هو الله لوثر ايضاً ، هو الحصن الحصين *ein feste Burg* والله *improperia* « باليستريت » وكتات باخ . فانه لم يعد أب القديس فرنسيس الأسيسي والكاتدرائيات ذات القناطر العالية والحاضر شخصياً والله الرؤوف المتدبر أمور البشر كما أحس به المصورون الفوطيون كجيوتو وستيفان لوشنر ، بل انما أصبح مبدأ مجهولاً غير شخصي مبدأ لا يدرجه الخيال غير محسوس يعمل وينشط بغموض وخفاء في اللاتنائي فكل أثر لشخصية الله يذوب في تجريد يستعصي على كل حين ، والوهية كهذه لا تستطيع سوى الموسيقى الادائية من الطراز الرفيع أن تعرضها ، فهي الوهية يتهاوى أمامها التصور الزيني . ويرتد عن تصويرها غاشلاً مخذولاً . فالشعور بالله كان هو الذي كون الغرب صورة العالم العلمية ، طبيعته وخبرته ، ومناهجه تتعارض تضارفاً مباشراً ونظريات العالم الكلاسيكي ومناهجه . ان القوة التي تحرك الكتلة هي ذاك الذي رسمه ميكالنجلو في كنيسة «سنتن» ، وهي ذاك الذي نحس به يزداد قوة يوماً بعد يوم ابتداء من النودج الأحلي *Gesu* حتى يبلغ الذروة في واجهات كاتدرائيات ديلابورثا وماهرنا ، وابتداء الكنيسة من هنريك شوتر حتى عوالم النغم المتسامية ، عوالم الموسيقى الكنسية في القرن الثامن عشر ، وهو ذاك الذي يملأ التراجيدي الشكسبيرية بمشاهد صيرورة العالم الموسعة حتى اللانهاية . وهذا هو ما أمره غاليليونيوث داخل قواعد وقوانين ومفاهيم .

ان لكلمة «الله» تحت قباب الكاتدرائيات الفوطية أو داخل اروقة مولبرون *Manthbror* وكنيسة القديس جالين *St. Gallen* تتجلى مختلفاً عما من تعم داخل بازيليكات سورييا ومعابد روما الجمهورية . فطابع الكاتدرائية الفاونسية هو طابع ذاته . فالتعليق الجارية لصحن الكنيسة فوق الماشي المنجعة في تضاريسها والسطح المنبسط «لابازليكا» وتحويل الاعمدة ، بما لها من قواعد وتيجان ، نهبت في الفراغ

كأنها أفراد مستقلون قائمون بذواتهم الى أعمدة واعمدة معقدة تنمو عالياً من الارض وتتشرب ساحة في تجزئة الجزء اللامتناهي وتضافر الخطوط والأغصان ، والنوافذ الجارية التي تذيب الجدار وتغمر داخل الكاتدرائية بضوء غامض خفي ، هذه الاشياء كلها هي التحقق الهندسي لشعور بالعالم وجد أول رمز له في الغابة الساقطة في السهول الشجالية ، هذه الغابة المثقبة بمثابة الغامضة ، وبما لاوارقها المتحركة أبداً فوق رؤوس البشر من همس ، وبأغصانها التي تنجاهد من خلال جذوعها لتحرر من الارض . ولنتأمل في زخرف الرومانيسك ومشابهته العميقة لمفهوم الغابات ، فغيبه الغابة المتوحدة اللامتناهية أمست وبقيت الحدين السري في كل أشكال البناء الغربي ، وهكذا خمدت طاقة شكل البناء الغربي ، وهكذا عندما خمدت طاقة شكل الاسلوب في العصر القوطي المتأخر زمناً كما خمدت في ختام العهد الباروكي ، حلت لغة الخط التجريدية فوراً نفسها الى أغصان طبيعية وهاليج وبواعم وأوراق .

إن شجر السرو والصنوبر بما لها من اثر جسائي يوقليدي لم يكن بمستطاعها أن تصبح رموزاً لفراغ لا متناه ، لكن شجر البلوط والزان والزيزفون يبيع الضوء المثشبة والمترافقة داخل حجبتها المبتلى ظلالات يحس بها كأنها روح لا جسم لها أو حد . فجدع شجرة السرو يجد الاكتمال النهائي لتأزعه العمودي في النوبة المحدودة لعمرته المخروطية الشكل ، لكن جدع شجرة البلوط يبدو قلقاً أبداً غير قانع ويمجاهد ليقسامى ما فوق قاجه . ويبدو في شجرة الدردار أن انتصار الأغصان المتشاعة سماء على وحدة التاج قد تحقق فعلاً وواقماً . ومنظر هذه الشجرة هو منظر شيء ما يذوب ، شيء ما يمتد في الفراغ ، ولربما امسى لهذا السبب دردار العالم ينح - دوازيل رمزاً في الأساطير الشجالية .

إن صراع الغابات ، وهو سحر لم يشعر به أبداً أي شاعر كلاسيكي (لأنه يقع خارج نطاق امكانية الشعور الابولوني) ينتصب بسؤاله السريين « من اين ؟ » « والى اين ؟ » قدامه الحاضر في الابد داخل علاقة حميقة بالمصير وبشعور التاريخ

والديومة مع صفة الانجاء ، كل هذه هي التي تحرك النفس الفالستية الثقلة المبهومة نحو مستقبل لا متناه في بعده . ولهذا السبب فان الأرغن يمد عميقاً وعالياً من خلال كئاننا بأنغام اذا ما قولت بألحان القيثارة البسيطة الجامدة تبدو كأنها لا تعرف حداً أو كجهاً ، هو آلة الآلات الموسيقية في التبعات الغربية .

إن الكاتدرائية والأرغن يشكلان وحدة رمزية مثل المبد والتثال . وتاريخ بناء الأرغن ، وهو من أعرق فصول تاريخ موسيقانا وأشدّها تأثيراً ، هو تاريخ الحنين الى الغابة ، الحنين الى التعدد بلغة ذاك المبد الحقيقي لمهابة الله الغربية . وقد حل هذا الحنين وابتعد دون انقطاع ، ابتداء من شعر فولفرام فون ايشنباخ حتى موسيقى «تريستان» بالنار فوجاً بعد فوج . وكان نعم الاوركسترا في القرن الثامن عشر يكدمح دون كلل أو ملل ليكتسب قرابة أوتق لنغم الارغن . «Schwebend» (توضع - تحويم) هذه الكلمة المبدومة المعنى إذا ما طبقت على الأشياء الكلاسيكية هي هامة في نظرية الموسيقى وفي التصوير الزيني والمهندسة المعاصرة والفيزياء الديناميكية في العصر الباروكي على حد سواء . ولتقف في غابة مرتفعة ذات جذوع جبارة وذلك حيناً تزار العاصفة من فوقها وعندئذ ستدرك فوراً المعنى الكامل لمفهوم القوة التي تحرك الكتلة .

ومن خلال شعور ابتدائي في الوجود الذي أمسى متأملاً كثير الاهتمام ، تنشأ إذن فكرة ما هو الهي فطري في العالم المحيط بنا ، وهذه الفكرة تزداد تأكيداً يوماً بعد آخر . فالمدرك المتأمل يستوعب انطباع الحركة في طبيعتنا الظاهرية ، فهو يحس بأنه محاط بحياة غريبة لا توصف تقريباً ، حياة قوى مجهولة ، ويتبع آثار أصل هذه العلل حتى الأرواح المهيمنة وحتى الآخر ، نظراً لأن الآخر يمتلك حياة أيضاً .

إن الذهول الناشئ عن حركة غريبة هو نبع الدين وأصل الفيزياء أيضاً فكل منها شرح للطبيعة (العالم المحيط بنا) تقوم بها النفس والعقل . «فالقوى» هي الهدف الاول لكل من التبجيل الناشئ عن الخوف أو الحب والبحث التقدي.

فإنك خيرة دينية وخيرة علمية .

والآن إنه لمن المهم أن نلاحظ كيف يقرر وعي الحضارة ذهنياً ارواحها الابتدائية المهيمنة . فهذا الوعي يفرض عليهم كلمات ذات مغزى (أسماء) وبذلك يعزم عليها (يضع يده أو يقبدها) . والروح نظراً للاسم الذي تحمله تخضع للقوة الذهنية للإنسان الذي يمتلك الاسم ، فكامل الفلسفة والعلم وكل شيء يرتبط على أي وجه من الوجود « بالمعرفة » هو (كما أظهرنا فيما تقدم) في اعماق اعماقه ليس سوى صيغة محددة تمهيداً غير متناه لتطبيق الإنسان البدائي سحر الاسم على « الغريب » فالتلفظ بالاسم الصحيح (وفي الفيزياء نقول المفهوم الصحيح) هو تمويذ سحري . Incantation فاللواحيات والتطورات الاساسية للعلم سواء بسواء تخرج أول ما تخرج الى الوجود كاسماء ترتبط بها فكرة تزداد يوماً بعد يوم قابلية المعرفة الحسية . إن نتاج الروح المهيمن Numen هو إله Deus ، أما نتاج القصور فهو فكرة ففي مجرد نسبة الشيء بذاته « كالنرة » و « الطاقة » و « الجاذبية » و « الملة » و « التطور » وما شابه ذلك ، هو الخلاص بالنسبة الى اوسع الناس علماً ، وهذا الخلاص لا يختلف أبداً في مفهومه عن الخلاص الذي كان يحس به فلاح « لايتوم » من خلال كلمات لـ : « Vesta » « Janus » « Conus » « Cores » أما بالنسبة الى الشعور الكلاسيكي بالعالم الموافق تجربة العمق الابولونية ورمزيتها فلقد كان الجسم الفردي « كينونة » . ومنطقياً فإن شكل هذا الجسم كما عرض نفسه في الضوء كان يحس لذلك بوصفه جوهر الجسم والمغزى الحقيقي لكلمة « كينونة » . أما ذاك الذي لم يكن له وجود أبداً . وعلى أساس هذا الشعور (الذي كان على درجة من الكثافة يصعب على الخيال تصورها) خلقت الروح الكلاسيكية كمفهوم مضاد للشكل بالآخر واعني به مادة العمل stuff ال (. . .) الذي لا يمتلك بنفسه كينونة وهو مجرد تينة للباطن (Hm) الممثل ضرورة ثانوية ملحقه . وفي مثل هذه الظروف يصبح من السهل علينا أن نرى كيف شكل مجموع الالهة l'authoon الكلاسيكية بالضرورة نفسه بوصفه جسداً بشرياً ارقى جنباً الى جنب والجلوس البشري العادي وكعبوعة من أجسام بلغت الكمال في تكوينها وذات امكانيات عالية متجسدة

وحاضرة ، لكنها غير مميزة في اللاهوتي من مادة العمل ، ولهذا فهي خاضعة
للضرورة الكونية والتراجيدية ذاتها (التي يخضع لها البشر) .

أما الشعور الفاعل في العالم فانه يختبر العمق على شكل مغاير . فهنا يبدو
بمجموع الكينونة الحقيقية كفراغ فعال مجرد هو الكينونة ذاتها ، فان ما يشعر به
حسباً ، ذاك الذي عين انشغال الفراغ بالهولي Plenum تمييزاً بالغ العمق في مفزاه
يحس ، بوصفه حقيقة من درجة ثانية ، وكشيء ما موضوع للتساؤل أو حزن
الظاهر بوجهه ، وكقاومة يجب أن يتغلب عليها فيلسوف أو فيزيائي قبل أن يتمكن
من اكتشاف المحتوى الحقيقي للكينونة .

إن الارتياحية الغربية لم توجه أبداً ضد الفراغ بل انما وجهت أبداً ودوماً
ضد الأشياء المحسوسة وحدها . فالقراغ هو الفكرة الأرقى (والواقع هي فقط أقل
تجريدية في تمييزها بالنسبة إليه) والكتلة لا تنشأ إلا بوصفها مفهوماً مضاداً للفراغ
فقط . لأن الكتلة هي ما هي في الفراغ ، وهي تعتمد منطقياً وفيزيائياً عليه .
وقد تبع بالضرورة افتراض حركة موجة الضوء التي تكن وراء مفهوم الضوء
كشكل طاقة ، افتراض كتلة مطابقة ، أي « الأثير المضيء » . فتعريف الكتلة
ونسبة خصائصها ينشأ من تعريف القوة (والعكس بالعكس) بكل ما للوزن
من ضرورة . فكل التصورات الكلاسيكية للمادة الأولية ، مهما اختلفت هذه
التصورات وتعارضت الواقعية منها والمثالية فانها تميز « ما يجب أن يشكل » وهذا
ليس سوى « عدم » يتلقى فقط تعريفاً أوثق من المفهوم الاسامي للشكل ، مهما
كان هذا الشكل في المنهاج الفلسفي الخاص . أما كل التصورات الغربية للمادة
الأولية فانها تميز « ما يجب أن يحرك » ، وهذا الأمر لا شك سلبياً ايضاً ، لكنه
القطب السالب بالنسبة لقطب موجب مختلف . فالشكل واللاشكل ، والقوة
واللاقوة ، هذه هي الكلمات التي تميز بأفصح لسان عن الاستطابتين اللتين
تكمنان في هاتين الحضارتين وراء الانطباع عن العالم وتحتويان على كل صيغه .

أما ذاك الذي عبرت عنه الفلسفة المقارنة حتى الآن تعبيراً خاطئاً ومضللاً بكلمة واحدة هي «مادة» فالتا يعني في الحالة الأولى ركن الشكل وأساسه ، أما في الحالة الثانية فهو يعني ركن القوة وأساسها . وليس هناك من تصورين يمكن لهما ان يتعارضا تعارضاً تاماً كهذين ، فهنا المتحدث انما هو الشعور بالله ، ومغزى القيم .

ان اللاهوت الكلاسيكي هو شكل رائع سام ، أما اللاهوت الفاوستي فهو قوة سامية رائمة ، أما « الآخر » فهو غير الهمي لا تنحصر الروح بمهابة الكينونة ، وهذا « الآخر » غير الهمي هو بالنسبة الى الشعور الأبولوني بالعالم جوهر بلا شكل ، أما بالنسبة الى الفاوستي فانه جوهر بلا قوة .

- ٨ -

تعود العلماء على الزعم بأن اساطير فكرة الله هي ابداعات الانسان البدائي ، وانه كلما « تقدمت » الحضارة الروحية فان القوة المشكلة للاسطورة تراق وتهدر ولكن الواقع والحقيقة يذهبان تماماً الى عكس ما يذهب اليه العلماء ، فلو أن مورفولوجيا التاريخ لم تبقى حتى هذا اليوم حقلاً غير مطروق تقريباً ، لكانت القوة الشعرية الأسطورية قد اقتصرت منذ زمن طويل على مراحل تاريخية خاصة . ولكن الناس ايضاً قد تحققوا من أن قدوة النفس هذه على ملأ عالمها بأشكال وميزات ورموز (يتشابه بعضها وبعض ويتناسك) انما لا تعود يقيناً وأكيداً الى العهد البدائي ، بل انما تعود حصراً الى ائمنة النبع للمحضارات العظمى . فكل أسطورة ذات الأسلوب العظيم انما تقف عند بداية يقظة روحانية . وهي العمل

الاشتقاقى الاول لتلك الروحانية ، ولا يمكن لنا أن مجدها في أية مرحلة تاريخية أخرى . فهناك - يجب أن تكون .

وانني لأقدم بهذا الزعم فأقول بأن ذاك الذي يملكه أناس بدائيون (كالمصريين في أزمنة ثاينيت (Thinite) واليهود والفرس ما قبل قورش وأبطال المدث الماسينية والمان عصور الهجرات) عن طريق الفكر الدينية لم يصبح بعد اسطورة بفهمها الأرقى . فقد تكون مجموعة من مسحات مشتتة وغير منتظمة لمذاهب تلتحم بالأسماء وتلتصق بها ، وصور خرافية هتامية ، لكنها لم تمس بعد نظاماً لا هوتياً أو تركيباً عضوياً أسطورياً ، واعتباري لهذه كاسطورة لا يزيد عن اعتباري لزخرف المسرح وديكوراته كفن . ولكن علينا أن نقول بأنه الخلد كل الخلد هو أمر ضروري ومتوجب حين معالجتنا للرموز والاساطير الثالثة اليوم أو حتى التي كانت شائعة في قرون خلت بين أناس هم بدائيون ظاهراً ، وذلك لأن الاف السنين تلك لكل بلد في العالم قد تأثرت قليلاً أو كثيراً ببعض حضارة راقية غريبة عنها .

لذلك فانه يوجد عدد من عوالم شكل الاسطورة يعادل عدد الحضارات والمهندسات المهارية المبكرة . أما عوالم شكل الاسطورة السالفة (هذه الفوضى من التخيل غير المتطور والذي يضيع البحث الحديث في الفنون الفولكلورية بنفسه نظراً لافتقاره الى مبدأ مرشد وهاد) فهي وفق هذه الفرضية لا تتأثر باهتمامنا من قريب أو بعيد ، فنحن نهتم من جهة أخرى ببعض مظاهر حضارية معينة تلك التي لم يفكر بها ابدأ حتى الان بانها تنتمي الى هذه المرتبة . ففي المرحلة الهوميروسية القرن (١١ - ٨ ق م) وفي مرحلة القروسية من مراحل التيتونية (٩٠٠ - ١٢٠٠) وأعني بهاتين المرحلتين ، الحقتين الملحميتين ، وليس قبل أو بعدهما ، خرجت صورة عالمية عظمى الى الوجود . أما الحقبات الموافقة لهاتين فهما تبتلان في الهند بالراحل القيدية وفي مصر بمراسل الالهرام . وبوماً ما سيكتشف أن الاسطورة المصرية قد نهضت عمقاً في عهود الامرتين الثالثة والرابعة .

إننا لا نستطيع إلا وفق هذه الطريقة أن نفهم الثراء العريض المائل للإبداعات الوجدانية التي تملأ القرون الثلاثة للعهود الأمبراطورية في ألمانيا . إذن فإن ما خرج إلى الوجود فهو الميتالوجيا الفاونسية . وحتى الآن ، وبسبب أن العنصر الكاثوليكي قد عولج معالجة تطرح المضد الوثني جانباً ، أو العكس بالعكس ، فنحن قد عينا عن سعة عالم الشكل هذا ووجدته وإلحق أنه لا يوجد فرق كهذا ، فالتبدل العميق الذي طرأ على المعنى في دائرة الفكر المسيحية ، بوصف هذا التبدل عملاً مبدعاً ، هو بمثابة ترسيخ وتقوية للمذاهب الوثنية القديمة في عصور الهجرات ، وقد أصبحت الفنون الفولكلورية لهذه العصور في أوروبا الغربية كلاً كاملاً ، ولو أن حجم مادتها كان أقدم بكثير ، أو مرة ثانية بعد ذلك بطويل ، مرتبطاً بتجارب ظاهرية وضوء ثراؤه بواسطة معالجة واعية ، فمع هذا فإن انعاشها الرمزي قد حدث حينذاك وليس قليلاً أو بعد . وتنتهي إلى الفنون أساطير الله العظيم في الادا (Edda) ودوافع كثيرة في شعر التبشير الذي نظمه الرهبان ، وخرافات الأبطال الألمانية من سيفريد وجودرون وديترش وفيلاند ، والثراء العريض في أساطير الفروسية المشتقة من خرافات كلتية غارقة في القدم ، والتي حان موسم حصادها على الأرض الفرنسية في وقت واحد والملك آرثر والطاولة المستديرة والكأس المقدسة وتريستان وبيسفال ورولان . ومع هذه يحسب (إلى جانب التقويم الثوري الرومي غير الملحوظ لكنه الأعمق بالنسبة إلى ذاك) التاريخ الكاثوليكي الذي للمخطوطات المقدسة والقديسين ، هذا التاريخ الذي بلغ أخصب ازدهاره في القرنين العاشر والحادي عشر والذي أنتج حياقات العذراء وتواريخ س . س . رونغ وسيلاند وسيفرين وفرانسيس وبرنارد وأوديليا . فأسطورة « أوريا » قد نظمت قرابة عام ١٢٥٠ ، وهذا كان عصر الازدهار لللمعة البلاطية المتأدبة ولشعر « السكان » على حد سواء . فآلة « الفالها » العظام في الشمال والمجموعة الأسطورية المشككة من المساعدين « الأربعة عشر » في جنوب ألمانيا هما أمران متعاضدان ، كما وإلى جانب راغانروك وغبشة غسق الآلهة في فولوسيا ، لدينا الشكل المسيحي المتجلي في موسيلي Muspili في جنوب ألمانيا . إن الأسطورة العظمى تتطور ، كالشعر البطولي

في ذروة الحضارة المبكرة زمناً . فكلهما يتنبان الى المنزليتين الابتدائيتين ، الكهنوت والنبالة ، وهما يجدان موطنيهما في الكاتدرائية والقلق وليس في القرية التي هي دون هاتين حيث يعيش عالم الحرافقة بين سكانها لمدة قرون من الزمن ويسمى أسطورة خرافية و «إيماناً شعبياً» أو «خرعلات» ومع هذا فان هذا العالم لا يقبل بأن يفرق بينه وبين العالم ذي التأمل الرفيع .

وليس هناك من شيء يوضح المعنى النهائي لهذه الابداعات الدينية اكثراً من تاريخ « الفالهاالا » . وهذا التاريخ لم يكن فكرة المانية أصيلة، وحتى عتاشر عتور المجرات كانت بدونها تماماً . وقد اتخذ له شكلاً في العظة ذاتها تماماً التي نشأت فيها ضرورة باطنية داخل وعي الشعوب التي بعثت جديداً على ترربة الغرب . ولهذا فانه « معاصر» للاولب الذي نعرفه من خلال الملاحم الشعرية الجرمانية، والذي هو من القلة في « ماسينته » كما هي الفالهاالا في المانية أصلها . زد على ذلك انه من أجل المنزليتين الارقي تنشأ فقط الفالهاالا من تصور العالم السفلي (Hel) ، وهي تبقى وفق معتقدات سكان العالم السفلي ملكة للأموات .

إن الوحدة الباطنية للعالم الفاونسي للأسطورة والخرافة (Saga) والانطباق الكامل لرمزية تعبيرها لم يتحقق أي منها حتى الآن ، ومع هذا فان سيجفريد ، بالدور ، رولاند ، والمسيح الملك ، في « الهيلاند » (Heland) هي أسماء مختلفة للشخص ذاته . فالفالهاالا وآفالون (Avalon) والطاولة المستديرة والعشاء الرباني لهيكلي الكأس المقدسة ، وماري وفريجا (Frigga) والسيدة هولي تعني الشخص ذاته . ومن جهة أخرى فان النبع الظاهري للدوافع والعناصر المادية ، والتي بدد عليها البحث الميثولوجي حياً مفردة ، هو مسألة لا تقوص أهميتها أعمق من السطح ، أما فيما يتعلق بمعنى الأسطورة ، فان أصلها لا يبرهن على أي شيء . فالروح المهيمنة (Numen) يجد ذاتها ، أي الشكل الابتدائي للشعور بالعالم ، هي ابداع مجرد ضروري وغير واع ، وهو غير قابل للتحويل أو التحويل . فالذي يقبسه شعب ما من شعب آخر (وذلك ما يحوله الى نفسه أو يقلده بأعجاب وحب) فالما هو امم

أو لباس أو قناع يقتبسه لشعوره الخاص ولا يقتبسه أبداً لشعور ذاك الآخر. وعلينا أن نعالج الدوافع الأسطورية القديمة من كلبية أو جرمانية، كاليانات ذات الاشكال الكلاسيكية التي امتلكها راهب متطلع في العلم، وكالجسم الكامل لايمان مسيحي شرقي الذي تضطلع به كنييسة غربية بوصفه فقط المادة التي أبدعت منه النفس الهاوسية خلال هذه القرون هندسة معازية خاصة بها. وأنه لا يهم الا قليلاً ما إذا كان الأشخاص الذين أبصرت الأسطورة في عقولهم أو أفواههم نور الحياة كانوا « مندرين » أفراديين ، مبشرين أو كهنة ، أو « الشعب » ، كما وأنه لا يهم ما إذا كانت الفكر المسيحية التي أملت أشكالها تؤثر في الاستقلال الباطني لذاك الذي يصير بنور الحياة .

إن الأسطورة في كل من الحضارات الكلاسيكية والعربية والغربية هي مايجب أن نرتقبه في كل حال من الأحوال من ينبع تلك الحضارات، فهي في الأولى سكونية وفي الثانية مجوسية وفي الثالثة ديناميكية . فلتفحص كل تفصيل من تفاصيل الشكل ، كي ترى كيف أنها في العالم الكلاسيكي هي موقفوفي الغربي هي فعل، فهناك كينونة وهنا إرادة تكمن وراء التفاصيل ، وكيف أن الجسائي والمحسوس والمشبع حساً يسيطر في العالم الكلاسيكي وكيف انه لهذا السبب يقع مركز الثقل في صيغة العبادة في مذهب انطباع الحس ، بينما أن الفراغ والقوة يسيطران في الشمال ولذلك فهنا تدب تسوده الدغمائية في تلوين تلك القاعدة . إن هذه الابداعات المبكرة جداً التي ابدعتها النفس الغنية تخبرنا بأن هناك علاقة تربط بين الشخصيات الأولية والتمثال والمبعد الجسائي النوري ، وعلاقة أخرى تشد البازيليكا المقبية و« روح » الله والزخرف العربي بعضاً الى بعض ، وثالثة تربط بين القالها وأسطورة مريم ونيف الكنييسة السامق والموسيقى الادائية.

لقد قامت النفس العربية ببناء اسطورتها خلال القرون الفاصلة بين قصر وقسطنطين ، هذه الأسطورة التي تتألف من كتلة خيالية من المذاهب والرؤى والحرفات حيث تجعل من الصعب علينا حتى هذا اليوم الاشراف عليها وتخطيطها،

فهنا المذاهب التوفيقية (Syneretic) (التوفيق بين النقيضين - الترجمة) كـمذاهب بعل السوري « وايزيس » و « مئراس » وهذه المذاهب لم تنقل الى سوريا فصب بل انما سورت شكلاً وبدلت جوهرأ على التربة السورية ، وهنا أيضاً الأنجيل وأعمال الرسل وسفر الرؤيا والرؤى في فيض مذهب ، وهنا الحرافات المسيحية والفارسية واليهودية والافلاطونية الجديدة والمانية (نسبة الى مان) وهنا المراتب السماوية للملائكة وأرواح الآباء والعارفين . (Gnostie) . وتقع ملحمة الشعب المسيحي كلها في قصة الآلام التي روتها الأنجيليين قصة طفولة يسوع وأعمال الرسل وفي الحرافة الزوراسترية ، ^(١١) (Zoroaster) هذه الحرافة المعاصرة للملحمة للشعب ، المسيحي ، نجدنا نتطلع الى أشخاص الابطال في الملحمة العربية المبكرة ، ونرى آشيل في الملحمة الكلاسيكية ، وسيفريد وروميال في الفاروسية . ان مشاهد جبل الزيتون والجلجلة مشاهد تلفف جنباً الى جنب وأنبل الأساطير من أغريقية وبرمانية .

أما الرؤى المجموسية فانها نمت جميعاً دون استثناء تحت ضغط الرؤى الكلاسيكية المتحسرة والتي كانت نتيجة لطبيعة الأشياء عاجزة عن التبليغ بروحها ، وهكذا ألفتها تعبير اشكالها بلالحاح وبجاجة . وانه لمن المستحيل علينا تقريباً الآن أن نغفن مقدار العناصر الأبولونية المعطاة والتي كان من المتوجب قبولها وإعادة تقويمها تقويماً ثورياً قبل أن تضرب الأسطورة المسيحية جذورها عميقاً في التربة وتكتسب الرسوخ والقوة اللذين امتلكتها في زمن اوغسطين .

١ - Zoroastrianism : الايمان بأن العالم تحكمه توفان ها النور والظلام ، الخير والشر .

-الترجم-

وتنتيجة لما تقدم فإن لتعدد الآلهة الكلاسيكي اسلوباً خاصاً به يصنفه في مرتبة تختلف عن أية مفاهيم أخرى لأي نوع من الشعور بالعالم مها كانت أوجه الشبه السطحية بينه وبين غيره . فصيغة امتلاك الآلهة بغير رؤوس ، هي صيغة وقعت مرة واحدة فقط ، وهذه الحضارة الواحدة هي التي جعلت من تمثال الانسان العاري المجموع الكامل لفنها . فالطبيعة كما أحس بها الفرد الكلاسيكي وعرفها فيها حوله ، أي أنها مجموع من الاشياء الحسنة التشكيل جسيماً ، لا يمكن أن تؤكده وتعيد بواسطة أي شكل غير هذا (التمثال العاري) . ولقد كانت الرومان يشعرون بأن في المطالبة بالاعتراف بيهوى الهأ واحداً واحداً شيئاً ما إلحادياً . فالروماني يرى في الاله الواحد لا اله ، والى هذا الاعتقاد يمكننا ان نرى الكراهية الشعبية الشديدة من رومانية واغريقية للفلاسفة طالما كان هؤلاء الفلاسفة حلوليين ولا اله لهم . فالآلهة في نظر الفرد الكلاسيكي هي أجسام ... ، والوفرة كانت سبغة وملكة للأجسام بالنسبة للرياضيين والمهامين والشعراء على حد سواء . زد على ذلك أن مفهوم ، كان ينطبق على الآلهة والناس معاً ، ولم يكن هناك من شيء غريب عن الجنس البشري الكلاسيكي كغرابية الوجدانية والمزلة واللباقة الذاتية عنهم ، لذلك لم يكن أي نوع من الوجود ممكناً بالنسبة إليهم ، ما عدا منظر وجود المجاورة الخالدة .

والحق انه لنو مغزى عميق أن نجد هيلاس دون بقية البلدان الأخرى هي التي تقتصر وحدها الى آلهة كوكبية ، الى ارواح البعد أما هيلوس (Helios) فكان مبعده فقط في رودس نصف الشرقية ، وسيلين (Selene) (آلهة القمر) لم يكن

لها أي مذهب أو طقس إطلاقاً ، وكلامهما لم يعدوا كونها صفتين فئيتين من صيغ التعبير (وهما يدوان على هذا الشكل فقط في ملاحم هوميروس) زد على ذلك انها عضران ، كان « فارو » نوعاً اسطورياً لا نوعاً مدنياً . فالدين الروماني القديم الذي 'عبر بواسطته عن الشعور الكلاسيكي بالعالم بنقاء خاص وصفاء مميز ، لم يكن يعرف شمساً أو قمراً ، عاصفة أو سمابة كالحة . فاضطرابات الغابات وتوحدها ، والعاصفة وامواج الشاطئ الصخري التي غلأ كلها طبيعة الانسان الفلاوستي وتسيطر عليها (وحتى طبيعة الكاتين والتيتون ما قبل فاوست) والتي أعطت ميثالوجيتهم طابعها المميز الخاص ، فانها لم تحرك في الانسان الكلاسيكي عاطفة أو تثير خاطراً . فهو لا يعرف سوى المجادات - المدفأة والباب والنخل والحلل ، وهذا النهر المعين وتلك التلة المحددة كل هذه تكنف كبنوة في نظره . ونحن نلاحظ أن كل شيء ذي بعد ، كل شيء يحتوي على اتجاه غير محدود ولا جسماني والذي قد يدخل بذلك الفراغ كباطن Bat ولاهوت في الطبيعة المحسوسة قد نبذ وبقي منبوذاً من الاسطورة الكلاسيكية . إذن كيف ندش إذا ما رأينا أن الغيوم والآفاق ، التي هي مغزى المناظر الطبيعية الباروكية وجوهرها ، لا وجود لها إطلاقاً في التصوير الكلاسيكي على الخائط هذا التصوير الذي لا مؤخرة صورة له ؟ إن الحشد غير المحدود من الالهة الكلاسيكية (فكل شجرة وكل نبع وكل بيت ، لا بل كل جزء من أجزاء البيت هو إله) يدل على أن كل ما هو محسوس هو وجود مستقل ، ولذلك فلا يوجد أي شيء منخضع وظائفاً للآخر .

إن قواعد صورة الطبيعة الايولونية تختلف سياقاً ومتناً عن قواعد الصورة الفلاوستية للطبيعة ، فهنا عتلان ومزبن متضادين ، اولهما هو الشيء الفرد ، وثانيهما الفراغ الموحد . (ذو الاله الواحد .) . أما الاولب وهاديس (جعم الاغريق) فيها مكانان محدودان تحديداً حسيماً كاملاً ، بيتنا أن مملكة الاقزام والسحالي والعفاريت وفالها لا ونقلهايم هي جميعاً في مكان واحد أو آخر في الفراغ . ولم تكن تيلوس

ماتر *Tellus Mater* في الدين الروماني القديم الأم الكل بل انما كانت الحقل المنظور
 المقابل للمرأة ذاته . وكانت فاونوس *Faunus* هي الغابة وفولتورنوس هو النهر ،
 أما النهر ، أما امم البذرة فهو *Ceres* ، واسم الحصاد فانه كونوس *Consus* وهوراس
 يدل على الأصالة الرومانية عندما يتحدث عن « *Bub Jove frigidus* » تحت سديم بارد .
 ولا توجد في هذه الحالات حتى المحاولة لنسخ صور للاله من أي نوع كان في أما كن
 العبادة ، وذلك لان مثل هذا النسخ يعادل تماماً نسخ الاله ذاته . وحتى في الأزمنة
 المتأخرة جداً فلم تكن غريزة الرومان فقط بل غريزة اليونان ايضاً تعارضات
 الأصنام بدليل أنه كلما كان الفن التشكيلي يخطو خطوات اوسع في اتجاهه الديني
 كان اصطدامه بالعقائد الشعبية والفلسفة التيقية الورة يزداد شدة مع كل خطوه
 يخطوها في هذا الاتجاه . ففي البيت كان « فاونوس » هو الباب بوصفه الها وكانت
 « نيبستا » هي المدفأة بوصفها الهة وكلتا وظيفتي البيت قد جعلتا موضوعين لغرض
 ولها فوراً . وكان لا يفهم اله النهر الميليبي (كاشيل الذي يبدو كثور) مثلاً أنه
 يعيش في النهر نفسه . أما كان يفهم على أنه هو النهر نفسه ؟ أما الباتز (*Paus*)
 وساتيرس *Satyrus* فهي الحقول والمروج كما تعرفها الظهيرة ، فهي محدده تحديدأ
 حسناً ، ولما كان لها شكل ، لذلك فان لها وجوداً ايضاً . زد على ذلك أن
 دريادس *Dryades* وهاما دريادس هي اشجار ، وكانت كل شجرة من الاشجار
 الباسقة ذات الجذع الضخم والتي لم تكن تحمل حتى اسماً ، تكرم بصفائر من
 الازهار تعلق على اغصانها وتقدم اليها القرابين .

ونحن على العكس من هذه الحال لا نشاهد أي أثر لهذه المادية المحلية يلتصق
 بالسماوي والاقزام والمغاوريت والساحرات والفاكيزيز واقربائها جيوش ارواح
 الاموات التي تحوم وتطوف طيلة الليل . بينا اتنا نرى أن « النباذس » (*Naiads*)
 هي بنابيع عرافات وساحرات وارواح اشجار ، ونشاهد أن الجنيات (*Brownies*)
 هي ارواح ترتبط فقط بالنبابيع والاشجار والبيوت وهي نحن الى اطلاق سراهما
 من هذه كي تستع بحرية التطواف . وهذا هو التعارض كل التعارض والشعور
 التشكيلي بالطبيعة ، وذلك لأننا نجد هنا أن الاشياء قد اختبرت بوصفها مجرد

فراغات من نوع آخر . فالجنة الكلاسيكية (وهذه هي نبع) تتحمل شكلاً بشرياً عندما تزور راعياً جميل الطلعة، لكن الجنة الفاوستية (Nixy) هي اميرة ساحرة فتاة تقع في شعرها حوذاً وتخرج في منتصف الليل من اعماق البحيرة أو البركة حيث تسكن . والامباطور بارباروسا يجلس في كهف كفيوسر (Kyffhäuser) وتقيم السيدة فينوس في هورسلبرج (Hørselberg) . وهكذا يبدو لنا كأن الكون الفاوستي يفت أي شيء مادي وأهم كيم . ونحن نشبه من الأشياء بوجود عوالم أخرى . فكثافة الأشياء واصلودتها مما مجرد مظهرين وهناك بعض الناس والناس جيماً أبناء الموت قد اعطوا سلطاناً ليروا من خلال الأجواف والصخور الضخمة الشاحنة الى الاعماق ، وهذه ميزة مستحبة بالنسبة الى الاسطورة الكلاسيكية وذلك لأنها شديدة الخطر عليها .

ولكن أليست هذه الميزة هي المقصد الحقي والعزم السري لنظرياتنا الفيزيائية وكل فرضية علمية جديدة ؟ فليس هناك من حضارة تعرف عدداً وفيراً كهذا من خرافات الكونز الموجودة في الجبال والبرك وبمالك ما تحت الارض السرية والقصور والحدائق حيث تعيش كائنات أخرى .

إن الشعور الفاوستي بالطبيعة يرفض ذاتية العالم المادية جملة وتفصيلاً ، حيث يصبح كل شيء ، في نهاية المطاف ، بالنسبة الى هذا الشعور ، لا يمت الى الارض بأية صلة ، بل انما يمسى الواقعي هو الفراغ وحده ، فاسطورة « الجن » تذيب مادة الطبيعة كما يذيب الاسلوب القوطي كتلة الحجر في كاتدرائياتنا الى ثورة شجعية من الاشكال والحطوط التي اطرحت كل ثقل عن عواقبها فهي لا تعترف بأي حد أو محدودية .

إن التأكيد المتزايد طرداً لمذهب تعدد الآلهة الكلاسيكي على الافراد الشخصي الجسدي للألوهية واضح بصورة خاصة موقف هذا المذهب من الآلهة القربية ، عنه . فالآلهة المصريين والفينيقيين والالمان كانوا في نظر الانسان الكلاسيكي آلهة حقيقية طالما هو قادر على تصورها أشكالاً واجساماً ، فالقول

مثلاً ، لا توجد هناك ، آلهة أخرى كهذه قول لا معنى له داخل شعوره بالعالم .
وكان الكلاسيكي عندما تقوده خطاه ، أو يتعامل وبلدان هذه الالهة فانه كانت
يقدم اليها فروض التبريل والاحترام . فهذه الالهة كانت كائنات ما هو قريب ولم
تكن كائنات الفراغ العام . وإذا ما حدث أن فرداً كلاسيكياً قد اغتوب في
بابل مثلاً وكان زفس وأبولو بعيدين عنه بعداً ثانياً ، فان بعد هذين هو السبب كل
السبب لكي يقوم هذا الفرد بتقديم تبريل خاص للالهة المحلية . وهذا هو المعنى
الكامل وراء تكريس المذابح في الهياكل « للالهة المجهولة » ، كذلك المذابح التي
أساء فيها بولس الرسول في اثينا اساءة ذات مغزى نبعت من مفهومه الهجومى
الموحد ، ولقد كانت هذه الالهة غير معروفة بالاسم من قبل للفرد اليوناني ،
لكن الاغراب من سكان الموانئ الكبرى (بيروس كورنتيا وغيرها) كانوا
يعبدونها ، ولذلك كانت تستحق الاحترام المتوجب لها من الفرد اليوناني ولقد
عبرت روما بوضوح وجلاء عن هذا الأمر بالقانون الديني الذي اشترعته ،
وبواسطة صيغة حذرة متحفظة مثلاً قوله : (*generalia Invecatio*) « الابتهاال
العام » . فلما كان الكون هو مجموع الاشياء ، وكانت الالهة هي اشياء ، لذلك
يتوجب الاعتراف حتى بهذه الالهة التي لم يرتبط بها الروماني بعد بأي رابط محلي
او تاريخي . فهو لا يعرفها ، أو أنه يعرفها بوصفها آلهة اعدائه ، لكنها آلهة ، ومن
المستحيل عليه أن يرى فيها خلاف هذا الرأي . وهذا هو معنى شبه الجملة المقدسة
الواردة في VIII, 9, 8 و *lrv* والقائلة *potentae nostrorum hostiumque di quibus est* .

إن الشعب الروماني يعترف بأن دائرة آلهته هي دائرة محددة تحديداً بدهياً
قط ، فهو بعد ان يتلو اسماء هذه الالهة اسماً اسماً ينهي الصلاة على وجهه يحبه
الاعتداء على حقوق الآلهة الأخرى . ولقد كان القانون الروماني الديني ينص على
أن ضم بلد اجنبي يعني أيضاً ضم جميع الواجبات الدينية المتعلقة بهذا البلد الى مدينة
روما ، وهذا طبعاً نابعاً عن الشعور الكلاسيكي بمجاز اضافة الآلهة . ولم يكن

الاعتراف بلاهوت ما يعني قبول طقوس مذهب وأشكاله ، وهكذا فأت أم
 بسينوس العظيمة قد استقبلت في الحرب اليونانية الثانية ، في روما على الشكل
 الذي أمرت به العرافة ، لكن الكهنة الذين دخلوا روما بمذهبها ، هذا المذهب
 الذي كان في مظهره بعيداً كل البعد عن الكلاسيكية ، كانوا يارسوت طقوسه
 تحت رقابة بوليسية شديدة ، ولم يكن القانون يحرم تحت طائلة العقاب الشديد
 على المواطنين الرومان فقط ، بل على عديم أيضاً الانتساب الى سلك الكهنوت
 هذا ، فاستقبال الإلهة (أم بسينوس) قد ارضى الشعور الكلاسيكي بالعالم ،
 لكن إقامة شائرها كان لا شك سيؤذيه . ولقد كان موقف مجلس الشيوخ من
 مثل هذه القضايا أمراً لا لبس فيه أو غموض ، بالرغم من ان الشعب بما كان يتدفق
 عليه بصورة متزايدة من خليط من العناصر الشرقية ، كلف بشعر يميل ورغبة في
 مذاهب كهذه ، ولقد أصبح الجيش في روما الامبراطورية ، نظراً لشرقية العناصر
 التي كان يتألف منها ، المركبة (لا بل حتى المركبة الرئيسية) لشعور
 الجمهوري بالعالم .

وهذا بما يسهل علينا فهم كيف أت مذهب الناس المؤلهين يمكن أن يصبح
 عنصراً ضرورياً في العالم الديني لهذا الشكل . ولكن علينا هنا أن نميز بين المظاهر
 الكلاسيكية والمظاهر الشرقية التي تجمع بينها مشابة سطحية . فعبادة الامبراطور
 الرومانية (وأعني بذلك تبجيل « عبقرية » الأمراء الأحياء وعبقرية أسلافهم الموتى
 بوصف هذا التبجيل Divi « تقديس ») قد خلطت حتى الآن بينها وبين التبجيل
 الطقوسي للعالم ، هذا التبجيل الذي كان عادة مألوفة في آسيا الصغرى (وخاصة
 في بلاد فارس) كما وخلط بينها وبين تأليه الخليفة ذي المعنى المتخلف والذي يرى
 مجرى التشكل الكامل لهذا التأليه في شخصي ديولكتسيان وقسطنطين . والحق أن
 هذه الامور لا تتشابه أبداً . ومهما بدا تمازج هذه الاشكال الرمزية وثيقاً في
 شرقي الامبراطورية ، أو في روما نفسها ، فإن النموذج الكلاسيكي (لعبادة
 الامبراطور) قد تحقق بصراحة ووضوح ودون ما أفساد أو غش . وقبل هذا

بزمان طويل كان هناك بعض ، من اليونان (كسوفوكليس) ولباندر وخاصة الاسكندر (لا يتف لهم متلقوم كلمة وحسب ، بل انما كان يحس بهم الشعب على أنهم حقاً آلهة با لهذه الكلمة من معنى كامل . والحق أنها خطوة واحدة هي المسافة التي تفصل بين تأليه الشيء (كالايسة أو النبع أو ، في أقصى حد ، التمثال الذي يمثل الهأ) وبين تأليه انسان بلوز الذي أصبح أولاً بطلاً ومن ثم الهأ . وفي هذه الحال ، كما في بقية الأحوال الأخرى ، انما كان يجعل الشكل الكامل الذي حقق فيه اللاهني ، مادة العالم ، وكان القنصل في روما يلبس يوم الاحتفال بانتصاره دوع جويتر كابيتولينوس ، وكان في الازمنة المبكرة يصنع حتى وجهه وسلاحه باللون الاحمر كي يزيد في مشابته للون الطين المحروق الذي صنع منه تمثال الاله الذي يتجدد القنصل روحه مدة الاحتفال فقط .

- ١٠ -

وخلال الاجيال الأولى من العهد الامبراطوري أخذ مذهب تعدد الالهة يزوب تدريجياً في مذهب التوحيد الجرمي ، لكن ذوبانه هذا كثيراً ما حفظ له ظاهرية شعائره واسطوره . ففي خلال هذه الفترة خرجت نفس جديدة الى ميدان الوجود وعاشت الأشكال القديمة بصيغة جديدة . فالأمماء بقيت لكنهما أمماء تدل على أرواح مهينة أخرى . (Numina) فلم يعد الناس يشعرون في كل المذاهب

الكلاسيكية المتأخرة زمنياً ، كـمـذاهب ائزيس وسيل^(١) وسول^(٢) ومتراس وسيرايس^(٣) ، بالاله ككائن حص بكان لا يتعداه وقابل للتشكيل .

ففي الأيام القديمة كان هرمز وبيلاوس Propelaus يُعبد عند مدخل الاكروبول في أثينا ، بينما على بعد عدة بلدات من المدخل ، وفي النقطة التي بني عليها فيما بعد اريشتم Erechium ، كان يقع مكان عبادة هرمز بوصفه بعلأ لأغلور (Aglaur) . وفي الطرف الجنوبي من الكايتول الروماني ، وقريباً من محراب جوبيتر فيريتوس Foretrua (هذا المحراب الذي لم يكن يحتوي على تمثال لجوبيتر بل انما على حجر مقدس . سيلكس Silex) كان يقع محراب جوبيتر او بتيوس مكسيوس ، وعندما قام ارغطس بتخطيط هيكل عظيم ضخم لهذا الأخير ، حرص كل الحرص على تجنب الارض التي تلتصق بها الروح المهيمنة numen ، بالرغم من أن اشباع مذهب معين قد يؤمنون بانهم يعرفون بصورة خاصة الروح المهيمن في شكله الصحيح . ولهذا فان ائزيس كان يمكن أن يقال عنها أنها هي الاله ذات « المليون اسم » ، فالأسماء التي كانت حتى الآن تسميات لالهة بالغة العدد يختلف الواحد منها عن الآخر جسماً ومكاناً أصبحت الان ألقاب الاله الواحد الذي يصوره كل انسان لنفسه .

ان مذهب التوحيد المجوسي يكشف عن ذاته من الشرق وأغرق بسيله الامبراطورية ، فهنا نرى ائزيس الاسكندرية واله الشمس الأثير لدى اوريات (وهو بعل تدمر) ومتراس الذي شكله ديولكتسيان مجاينه ، (ومتراس هذا قد بدل شكله الفارسي تبديلاً كاملاً في سوريا) وبعلة قرطاجنة ثانيت ،

١ - سيل : الالهة الظلمى الخفية في الأناضول .

٢ - سول : إله الشمس .

٣ - سيرايس : إله ذو أصل مصري يوناني روماني ويتمتع بمصفات آيس واوزيريس Uniris

- الترجمة -

ودا كلستيس Des Carlebas التي اكرمها سينتيوس سيفيروس . لكن استيراد هذه الاشكال لم يعد يزيد في عدد الالهة الجامدة كما كان يحدث في الازمنة الكلاسيكية بل على العكس من ذلك ، فهذه الاشكال المستوردة من الالهة قد أخذت تمتص الالهة القديمة ، وكان امتصاصها لها يجري وفق اسلوب مجرمها اكثر فاكثر من الشكل القابل للتصوير . فالألحى أخذت تحمل محل الكونية ، والصور بدأت تفسح يوماً بعد آخر الطريق أمام الرموز (كالنور ، الحمل ، السكة ، المثلث ، الصليب) واندفعت هذه الرموز الى الطليعة . وفي جلة قسطنطين التالية :

in hoc Signo vinces نادراً ما يتوحد أي صدى كلاسيكي ، هنا أخذت ربح الكراهية تصف بنشيل الانسان تمثيلاً حسيّاً ، وقد انتهت هذه الكراهية الى تحريم الاسلام والبنظية للصور .

وحى عهد تراجان Trajan ، وهذا العهد ، أعقب استئصال آخر جذر من جذور الشعوب الابولوني بالعالم من تربة اليونان بزم طويل ، بل كانت عبادة الدولة الرومانية تمتلك من القوة ما يكفيها للتشبث بالنزع اليوقليدي ، ولزيادة عدد كراهيتها . فلقد خصصت لالهة البلدان الخاضعة للرومان أما كن معترف بها لمبادتها ، وكان لهذه الالهة كهنوتها وشعائرها ، وكانت تتخطف في سلك الالهة القديمة بوصفها افراداً معينين تعييناً واضحاً كاملاً . ولكن من هنا انطلقت الروح المحسوسة لتكتسب مزيداً من الارض حتى في روما وذلك بالرغم من مقاومة شريفة تركزت حول عدد قليل من أقدم عائلات النبلاء . فلقد تلاشت اشكال الاله بوصفها أجساماً من أذهان الناس كي تفسح الطريق أمام شعور بالله متسام ، شعور لم يعد يعتمد البرهية الحسية ، وهكذا ذابت الاعراف والمهرجانات بعضها في بعض . وفي ٢١٧ عندما وضع كلراكالاً نهاية للتمييز القانوني للمقدس بين الواهيت الرومانية وبين الواهيت القرية ، وعندما امتصت لزيس كل ما تقدمها من أرواح أنثوية مهينة (munia) ، واصبحت فعلاً وواقعاً الالهة الاولى لروما) وبهذا أمست آخر منافسي المسيحية وأكثر الاهداف عرضة لكراهية

الآباء) عندئذ أصبحت قطعة من الشرق وأورشليم من أبرشيات سوريا . ثم أخذت يعول دوليتش Doliche والبتراء وتدمر وإدبسا (الرها) تذوب في مذهب التوحيد لول الذي غدا وبقي (حتى سقط بمثله أمام قسطنطين) إله الامبراطورية . وبهذا لم تعد الآن القضية محصورة بين الكلاسيكية والمجوسية (فخطر الالهة القديمة على المسيحية غدا طفيفا الى حد كان باستطاعة المسيحية معه أن تضفي على هذه الالهة نوعاً من عطف) بل انما أصبحت تتعلق بأي من الأديان المجوسية هو الذي يجب أن يملأ الشكالي الديني على عالم الأمبراطورية الكلاسيكية ؟ فمن الممكن مشاهدة مظاهر انحطاط الشعور التشكيلي القديم بجلاء ووضوح وذلك من خلال المراحل التي مرت بها عبادة الأمبراطور (فكان أولاً يدخل الأمبراطور المتوفي بملكة الالهة بواسطة قرار يتخذه مجلس الشيوخ (ديلوس يوليوس ١٢ ق.م) ، ويؤود بكنهوت ثم تقزع صورته من بين صور اسلافه الذين كانت تقام لهم مجرد احتفالات عائلية ، ومن ثم ابتداء من عهد مار كرس اوريدل فما بعد لم يعد تخصص للإباطرة المؤلهين كهنة ليقوموا على خدمته (وهذا ما معناه أنه لن تقام لهم هياكل) وذلك لان العاطفة الدينية قد اكتفت الان بهيكل الالهة العام ، وأخيراً الاكتفاء فقط بالقب و ديلوس ، الذي كان يستعمل كمجرد لقب لاءضاء العائلة الأمبراطورية .) لن نهاية تطور عبادة الأمبراطور تشير الى ظفر الشعور المجوسي . وهكذا نجد أن الاسماء العديدة في السجلات (كازيس - ماجنا ، ماتر - جونو - عشروت ، بيلوفا ، أو سول اومترا ، انفكتوس هليوس) غدت تعني القاباً لرأس إله واحد أحد .

إن الاتحاد هو موضوع نادراً ما اعتبره حتى الآن العالم النفساني أو طالس
اللاهوت موضوعاً جيداً بالبحث والتحري العميقين . فقلد كتب عنه الكثير
ودارت حوله مجادلات ومناقشات عديدة ، وكان إبطال تلك الكتابات وهذه
المجادلات والمناقشات ، بكل صراحة ، شهداء الفكر الحر من جهة ومتزمو الدين
من جهة أخرى . ولكن لم يكن عند أي واحد من هذين الطرفين ما يقوله عن
أنواع الاتحاد وأجناسه ، أو أنه لم يعم حتى الآن أي إنسان بمعالجته معالجة تحليلية
بوصفه ظاهرة فردية ومعينة وإيجابية ضرورية وكثيفة في رمزيتها ، أو أنه
كيف أنه محدد بالزمان فهل الاتحاد هو بداهة دستور وعي عالم معين ، أو أنه
تعبير اختياري لذات ؟ هل يولد الفرد مع أم هل يتردد إليه ؟ وهل أن
الشعور اللاواعي بأن الكون قد أصبح بدون إله يجلب معه الوعي بأنه
قد أصبح على هذه الحال ، والتحقق من أن « بأن العظيم هو ميت » ؟ وهل
هناك ملحدون مبكرون في العصرين الدوري والقوطي مثلاً ؟ وهل هناك حالات من
أناس يصرون على وصف أنفسهم بالملحدين ، في الوقت الذي هم ليسوا بملحدين
إطلاقاً ؟ ومن جهة أخرى هل هناك من أناس متدينين هم ليسوا بملحدين جزئياً ؟
وليس هناك من جدل فكلمة الاتحاد في كل اللغات تعني أن الاتحاد هو في جوهره
نقي وانكار ، وتعني تنازل فكرة روحية عن سلطانها ، ولذلك فإنها تعني التنازل
عن أفضلية فكرة كهذه ، وتعني أنها ليست العمل الإبداعي لقوة تكوينية لم
تعمل أو يخلق بها أي ضرر ، ولكن ما هو ذلك الذي تجسده ؟ وبأية طريقة ؟
ومن هو الملحد ؟ إن الاتحاد كما يفهم على حقيقته هو التعبير الضروري لروحانية

انجرت نفسها واستنزفت إمكاناتها الدينية، إنما روحانية تتحد وتتحط الى اللامتعضي .
وهكذا فإن الإلحاد يتفق تماماً والرغبة التواقفة الى الدين الحقيقي ،) وهو
هذا يماثل الرومانطيقية ، التي هي كاللحاد تستذكر ما لا يعود ، أي الحضارة) وقد
يكون الإلحاد تماماً داخل انسان بوصفه مخلوقاً لشعوره دون أن يعيه ، ودون حتى
أن يتدخل في عادات فكره أو يتحدى معتقده . وباستطاعتنا أن نفهم هذا اذا
قنرنا أن نرى ذلك الذي جعل «هايدن» التلي الورع ينمت بيتوفن بالمبعد بعد
سماعه بعضاً من موسيقاه . ان الإلحاد لا يأتي مع مساء الحضارة ، بل انما يجمل مع
فجر المدينة . والالحاد ينتمي الى المدينة الكبرى ، الى «الانسان المتقف» من ابنا
المدينة الكبرى ، هذا الذي يكتب ميكانيكياً ما عاشه عضواً اسلافه مبدعو
الحضارة . أما فيما يتعلق بالشعور الكلاميكي بالله فان ارسطوطاليس هو ملحد
دون أن يدري ، كما وان الرواية الميلينية الرومانية هي ملحدة كالاستراكية
الغربية والبوذية العصرية ، الهندية ، بالرغم من أنها قد يمكن وتستعمل «كلمة» الله
بخشوع واحترام .

ولكن اذا كان هذا الشكل المتأخر زمنياً للشعور بالمعالم وصورته التي هي
مستهل «قدينا الثاني» هو إنكار كوفي لما هو ديني في باطننا ، فان تركيبه يختلف
في كل مدينة عن تركيبه في اية مدينة أخرى . فليس هناك من أي تدبّر دون ان
يكون له تقيض الحادي ينتمي اليه بصورة خاصة ويوجه ضده على التخصيص .
فالناس يتابعون اختبار العالم الظاهري الذي يمتد حولهم بوصفه خاصة ويوجه ضده
على وجه التخصيص . فالناس يتابعون اختبار العالم الظاهري الذي يمتد حولهم بوصفه
اما كونها تتألف من أجسام حسنة الانتظام ، أو كهف عالم أو فراغاً فصلاً ، كما
قد تكون الحال ، ولكنهم لا يعودون يختبرون السبية (اللية) المقدسة فيه
اختباراً حياً . فهم يعلمون فقط كيف يعرفونها فقط في شكل سبية دينوية ، أو
يرغبون في أن تكون حصراً سبية ميكانيكية ، وهناك انواع من الإلحاد، كاللحاد
الكلاسيكي والغربي والغربي ، وكل نوع من هذه يختلف اختلافاً تاماً عن الآخر

معنى ومادة . ولقد صاغ نيتشه الاخلاص الديناميكي على أساس « ان الله قد مات
أما الفيلسوف الكلاسيكي فانه كان يعبر عن الاخلاص السكوني اليوقليدي بقوله :

« إن الالهة التي تطلن في الأماكن المقدسة قد ماتت » ، فالاول يشير الى أن
الفراغ اللامحدود قد أصبح بلا اله ، والثاني يفيد بان الاجسام التي لا يحصها العدد
قد أمست دون اله . ولكن الفراغ الميت والاشياء الميتة هي «حقائق» الفيزياء ،
والله لا يستطيع أن يختبر أي فرق بين صورة الفيزياء للطبيعة وبين صورة الدين
لها . ان الالهة ذات الاحساس المرهف قادرة على التمييز بين الحكمة وبين الذكاء ،
بين أحوال النفس المبكرة وبين أحوالها المتأخرة زمنياً ، بين أوضاعها الريفية وبين
أوضاعها المدنية التابعة من المدينة العالمية الكبرى . ان لكلمة الذكاء جرساً
الحادياً . وليس هناك من انسان يستطيع ان ينعت هرقليطس أو المعلم ابتكارات
بالذكاء ، لكن سقراط و «روسو» كانا ذكيين ولم يكونا حكيين . ففي كلمة
الذكاء شيء ما دون جذور ان الافتقار الى الذكاء هو محط احتقار فقط من وجهة
نظر الروائي والاشتراكي والرجل النودجي في لا تدينه .

ان ما هو روحي هو في كل حضارة ديني ، وله دين أوعي هذا الامر أم لم
يعه . فكونه موجوداً وصائراً ومتطوراً ومتحمساً لنفسه فهذا هو دينه ، (أي ما
هو روحي -- المترجم) . فليس مباحاً للروحانية كي تصبح لا دين لها ، وهي على
حد تستطيع فقط أن تتلاعب بالفكرة اللادينية كما تتلاعب بها الفلاسوفونسيون
المدنيون لكن ابن المدينة العالمية هو لا ديني ، وهذا يشكل جزءاً من كينونته
وطابعاً لموقعه التاريخي . ومما بلغ شعوره بالفقر والحواء الباطنيين من المראה ،
ومما تاق وحن جاداً الى صيوروته متديناً ، فانه لن يستطيع الى تحقيق هذا
القرض سيلاً ، لانه يقع خارج متناول قواه . ان كل التدن في المدينة العالمية
الكبرى megalopolis تركز الى خداع الذات . ان درجة الورع التي تستطيعها
احدى المراحل التاريخية تكشف عن نفسها في موقف مثل هذه المرحلة من مبدأ
التسامح . فالانسان يتسامح اما لأن لغة الشكل تبدو كأنها تعبر عن شيء

ما يحسه هذا الانسان في خبرته المعاشة على أنه مقدس ، أو لأن هذه الخبرة لم تعد تحتوي على أي شيء يحس به على ما ذكرت .

إننا ما دعوفاه نحن أبناء العصرية وبالتسامح ، هو في العالم الكلاسيكي تمير عن نقيض الالحاد . فوفرة الأرواح المهيمنة (Numina) والمذاهب هي أمر فطري ملازم لمفهوم الدين الكلاسيكي ، ولم يكن التسامح ، بل الورع هو الذي أضفى الشرعية على تلك الأرواح وهذه المذاهب جميعاً . والعكس فإن أي إنسان كلاسيكي كان يطالب باستثناء هذا الإله أو ذاك من الشرعية كان يعتبر فعلاً انساناً لا إله له . فالمسيحيون واليهود كانوا يعتبرون ، ويعتبرون بالضرورة ، ملحدن في نظر أي إنسان تتألف صوره للعالم من مجاميع من أجسام افرادية ، وعندما لم يعد هؤلاء يُرون على هذا الضوء في الأزمنة الامبراطورية بلغ الشعور الكلاسيكي الديني نهايته . ومن جهة أخرى فإن الاحترام لشكل المذهب المحلي مهما كان هذا المذهب كان أمراً واجباً محتوماً وذلك لأن صور الالهة وتقديم القرابين لها والاحتفالات بأعيادها هي جميعاً أعمال مترتبة دائماً ، وكان سرعان ما يعرف أي إنسان يسخر أو ينتهك حرمة الالهة حدود التسامح الكلاسيكي ، ولنتأمل في المهزلة التي وقعت في أثينا ودارت حول تشويه هرمي Hermue^{١١} وفي المحاكمات التي جرت بسبب تدنيس الأضرار الدينية الأليوسينية Eleusinian ، وأعني أن هذه جميعاً استهدفت معاقبة القلب الكافر للعنصر الحسي من جاد الى هازل . لكن بالنسبة الى النفس الفاعلية فإن المذهب (Dogma) لا النظام الديني المنظور هو الذي يشكل الجوهر (وهنا أيضاً نشاهد التمازج القائم بين الفراغ والجسم ، بين الغزو الاجتماعي

١ - Hermue : عمود جبري يحاط برؤوس هرمز .

والقبول بالتواجد) . فما يعتبر كفرآ فائنا هو ما يتعارض والمذاهب ، ومن هنا يبدأ المفهوم الروحي الفراغي للهرة . فالدين الفاوسى فى جوهر طبعته لا يستطيع أن يسمح بأية حرية ضمير ، فساحة بمثل هذه الحرية يجعله متناقضاً وديناميكية الاجتياحية الفراغية ، وحتى التفكير الحر نفسه لا يستثنى من هذه القاعدة ، فعقب أن عانى الاعداء على الحازوق ، اعدم على المقصلة ، وعقب احراق نتاجه من الكتب حرم عليه الانتاج . وبعد أن كنا نشهد القوة منطلقاً من المنبر ، أخذنا نراها تنطلق من الصحافة .

ولا يوجد بيتنا نحن معشر الغربيين أي ايمان دون أن يستند مثل هذا الايمان الى نوع من أنواع محاكم التفتيش والبراءات . ونحن اذا ما عبرنا عن الدين الفاوسى بصيغة الكثرة ديناميكية مناسبة نقول : إن حقل قوة الايمان يصلح جميع العقول داخله وفق كتابته الخاصة أما الفشل فى القيام بما ذكرت فائنا لا يعنى سوى غياب الايمان ، وهذا ما معناه باللغة الأكليريكية اللا إله .

أما بالنسبة الى النفس الابولونية فان الحال هي على عكس ما ذكرت ، إذ أن هذه النفس ترى فى احتقار المذهب (بالمعنى الحر فى هذه الكلمة) هو عمل انكارى للإله ، وهنا كان دينها لا يسمح بحرية الموقف . وفى كلتا الحالتين من فاوسية وابلونية ، يوجد خط يفصل بين التسامح الذى يستوجه الشعور بالاله وبين ذاك التسامح الذى يحرمه .

والآن فائنا نشاهد ان تأمل الفلسفة الرواقية الصوفية خلال العصور الكلاسيكية المتأخرة زمناً ، (وهذا التأمل يختلف عن النزعة الرواقية العامة) كان يتعارض والشعور الدينى ، ولهذا فائنا نجد سكان اثينا (اثينا هذه التى كانت باستطاعتها ان تبني المعابد للالهة المجهولة) ينزلون أشد صنوف التعذيب والاضطهاد من يشذ عن مذهبهم شأنهم فى ذلك شأن محاكم التفتيش الاسبانية . وتكفينا فقط مراجعة القائمة باسماء المفكرين الكلاسيكيين والشخصيات التاريخية الذين ضحوا على مذبح صحة المذهب وطهارته . فسقراط ودياغوراس (Diagoras) قد أعدما

بتهمة افساد الشباب ، ولم يجد انكسافوراس وبروتاغوراس وارسطوطاليس والسيادس في غير الفرار أمناً وسلامة. وقد بلغ في اثينا وحدها، وخلال عشرات السنوات القليلة من الحرب البلوونيزية ، عدد من أعدموا بتهمة الكفر بالمذهب بالملات . وعقب إداة بروتاغوراس جرى تفتيش المنزل منزلاً منزلاً لجمع مؤلفاته واحراقها .

وفي روما بدأت الأعمال من هذا النوع عام ١٨٢ قبل المسيح وذلك عندما أصدر مجلس الشيوخ قراراً يقضي باحراق « كتب التوما » الفيتاغورية في الساحة العامة . وقد اعتب هذا الاجراء سلسلة متواصلة الحلفات من ابعاد ونفي للفلسفة والمدارس الفلسفية الكاملة ، ومن ثم تبعت النفي الاعدامات واحراق الكتب في الساحات العامة بوصفها كتباً هدامة تتعارض والدين . وحدث مثلاً في عهد قيصر وحده أن دمرت بأمر القناصل أماكن عبادة أزيس مرات حمساً ، كما وأنت تيبورس أمر برمي صورتها في نهر التيبر . واعتبر رفض تقديم القرابين أمام صورة الامبراطور جرماً جزائياً . لقد كانت كل هذه الاعمال اجراءات ضد « الالحاد » بما لهذه الكلمة من معنى في المفهوم الكلاسيكي ، وقد تجلى هذا الالحاد في احتقار نظري علمي أو عملي أو بصري للمذهب . ونحن اذا لم نستطع أن نبعد شعورنا الغربي ونمطل فعالياته حين دراستنا لمثل هذه القضايا فمندئذ لن نقدر أبداً على النفوذ الى جوهر صورة العالم التي تكمن وراء الموقف الكلاسيكي من هذه القضايا . لقد كانت الحربة في السالم الكلاسيكي مطلقة للشعراء والفلاسفة في أن يفلزوا الخرافات ويجولوا اشكال الإله كما يريدون ويرغبون ، وكان مباحاً لكل انسان ان يترجم المعلومات والتفاصيل ترجمة حية . وكانوا يسمحون بالسخرية من تواريف الالهة وجعلها درامات هجائية أو كوميديات وحتى هذه لم تحرك وجودهم التقليدي . أما تمثال الاله ، المذهب ، التجسيد العام للودع ، فانه لم يكن يسمح لاي انسان بان يمس من بعيد أو قريب . والحق

أنه لم يكن الرضا أو النفاق هو الذي دفع أحسن العقول واضعها في عهود
الامبراطورية المبكرة زمنًا ، هذه العقول التي لم تعد تنظر نظرة جديّة الى
الأسطورة من أي نوع كانت ، الى اقامة شعائر المذاهب العامة بكل دقة وأمانة
وخاصة القيام بفروض مذهب عبادة الأمباطور ، هذا المذهب العميق في حقيقته
بالنسبة الى جميع الطبقات . ومن جهة أخرى كان الشعراء والمفكرون في عصور
الحضارة الفارسية الناضجة أحراراً في « ألا يذهبوا الى الكنيسة » وفي تجنب
الاعتراف ، وفي البقاء في منازلهم خلال أيام المرافع وأن يعيشوا (في المحيط البروتستنتي)
دون أن تكون لهم أية علاقة بها كان نوعها بالكنيسة ، لكنهم لم يكونوا أحراراً
في مس نقاط المذهب ، فمثل هذا العمل كان لا شك سيكون خطراً على
أي اعتراف أو أية شيعة بما في ذلك ، وأقولها ثانية وصراحة ، بخطر على الفكر
الحري نفسه .

ان للروائي الروماني ، الذي راعى ، دون ايمان منه بما هو ديني اسطورياً ،
الاشكال المذهبية ، نسخة طبق الأصل عنه في عصر التنوير ، تتمثل مثلاً في لسنج
وغوته الذين لم يراعيا طقوس الكنيسة وسنتها ، لكنهما لم يشكأ أبداً في « حقائق
الايان الجوهرية »

- ١٢ -

إذا ما التفتنا خلفنا من صير الشعور بالطبيعة شكلاً الى صير المعرفة بالطبيعة
منهاجاً عندئذ نعرف بأن الله أو الآلهة على أنه أصل الصور التي يسمى الذهن
براسطتها الى جعل ما حوله من العالم مفهوماً ومدركاً بالنسبة اليه ، وقد نبه مرة
غوته ريمر قائلاً :

وإن العقل قديم قدم العالم، فحتى الطفل لم عقل ، لكن العقل لا يطبق في كل
الازمنة بالطريقة ذاتها أو على الاهداف والمواضيع ذاتها . فalcرون الابكر كانت
تمتلك (فكرها) كوهيات للتخيل ، لكن قرونا تدفع بها لتصبح تصورات
وآراء ، فالتطورات العظمى الى الحياة قد ادخلت في اشكال ، في آلهة ، أما الآن
فانها تدخل في تصورات وآراء . لقد كانت القوة الانتاجية بمذاك أشد وأضخم ،
لكنها اليوم هي قوة تدميرية أو انها فن الفصل والعزل ، .

إن ميكانيكا نيوتن الشديدة في تدبنها وصيغ الديناميكا الكاملة في الحاذها
تقريباً بنشأها لونا ، فيها السالب والموجب للشعور الاولي نفسه . فللمفهام
الفيزيائي بالضرورة جميع خصائص النفس التي يتسمي اليها عالم شكلها . فالتوحيد
الباروكي Deism^(١) يتسمي الى ديناميكا وهندسة التحليلية ، أما مبادئ الثلاثة
الاساسية : الله ، الحرية ، والخلود ، فهي في لغة الميكانيكا مبدأ الفصول الذاتي
(لغاليليو) ومبدأ الفعل الاقل *least action* (دالمبرت) ومبدأ حفظ الطاقة
(ج. ر. ماير) .

إن ما نسميه اليوم بصورة عامة بالفيزياء فانما هو عمل بدائي قام به العصر
الباروكي . ولا شك أن القارئ لن يحس بعد أن بلغنا هذه المرحلة من الكتاب ،
بأن هناك تعارضاً حيناً نربط صيغة المرض التي تركز على افتراض قوى
بعيدة والفكرة (الكاملة في لاكلاسيكيته والتي قد توصف بأي نعت ما عدا
السذاجة) القائلة بالفعل على بعد (*Action at a distance*) ، وتجاذب الكتل
وتتأفها ربطاً خاصاً بالاسلوب اليسوعي في الهندسة المعمارية التي اسما فيثنولا ،
وان ندعو فيزياء اليوم وفق ما أوردناه بالاسلوب اليسوعي الفيزياء . كما وانني
سأدعو بالمثل صاحب التفاصيل والتكامل اللامتناهي في الصغر ، والذي اندفع

١ - Deism : الاعتقاد بالله وحده وانكار الوحي والأظلة الدينية .

بالضرورة الى الوجود تماماً حيناً وابتنا وجد ، بالاسلوب اليسوعي في الرياضيات .
وفق هذا الاسلوب فان الفرضية العملية الفعالة التي تعمق تقنية العمل التجبري هي
فرضية « صحيحة » ، وذلك لأنه كان شغل ليولا الشاغل ، كشغل نيوتن تماماً ،
هو منهاج (Method) الطبيعة لا وصفها .

ان الفيزياء الغريبة في شكلها الباطني هي فيزياء مذهبية-دغمائية ، لا فيزياء
طقوسية . فمحتواها هو مذهب « Dogma » القوة ، بوصفه مذهباً ينطبق تماماً على
الفراغ والبعد ونظرية الفعل الميكانيكي (كنظرية مضادة للموقف الميكانيكي
الكلاسيكي) في الفراغ . ونتيجة لهذا فان نازع هو نازع ملصاح على التغلب
على ما هو ظاهري . فهو يتبدى بتصنيف الفيزياء تصنيفاً ابولونياً حسياً تماماً الى
فيزياء عين (البصريات) وأذن (السمعية) وحس جلد (الحرارة) ، لكنه سرعان
ما يأخذ بالاستئصال التدريجي لجميع الانطباعات الحسية ويحل محلها مناهج
تجريدية من علاقات ، وهكذا فان الحرارة المشعة تصنف اليوم ، نظراً لتأثير الفكر
المتعلقة بالحركة الديناميكية في الاثير ، في باب « البصريات » وهذه كلمة لم تعد
لها أية علاقة بالعين .

ان « القوة » هي كمية اسطورية ، وهي لا تنشأ من عمل علمي تجبري ، بل على
العكس ، فانها تمهد بداهة تركيب العمل التجبري . فالمفهوم الغاوستي للطبيعة هو
وحده الذي بدلا من أن يفكر بالمنطيس يفكر بالمنطيسية التي يشتمل حقل
قوتها على قطعة من حديد ، وبدلا من أن يفكر بالاجسام المشعة ، يفكر بالحرارة
المشعة وبتلك الشخصات « كالكهرباء » وحال الحرارة « Temperature » والاشعاع
أما كون هذه « الطاقة » هي حقاً روح مهيمنة nomen قد تجبرت في مفهوم
(وانها ليست في أية حال نتيجة للخبرة العملية) ، فهذا أمر توضحه تلك الحقيقة التي
كثيراً ما غص النظر عنها ، والقائمة بان المبدأ المناسب المعروف بوصفه القانون
الاول للترموديناميكا (علم الحركة الحرارية - المترجم) لا يحددنا بأي شيء منها
كل نوع عن طبيعة الطاقة ، وبالنسبة فانه يتحدث الينا عن افتراض غير صحيح

(مع أنه عظيم الاهمية سيكولوجيا) حيث يقول بان فكرة « حفظ الطاقة » هي فكرة ثابتة فيه . ان القياس الاختباري يستطيع في طبيعة الاشياء أن يقيم رقماً فقط ، هذا الرقم قد دعواته عملاً ، (وهذا لذنو مغزى ايضاً) . لكن القالب الديناميكي لفكرنا طالب باعتبار هذا الرقم (العمل) هو فرق الطاقة ، بالرغم من أن القيمة المطلقة للطاقة هي مجرد بدعة أو خرافة ولا نستطيع أن نترجمها الى أي رقم . فهنا دائماً يبقى ، لهذا السبب ، شيء ثابت constant كما ندعوه ، وهو شيء غير معرف وإضافته ممكنة . وبكلمة أخرى فانا نكدح دائماً كي نحافظ على صورة لطاقة شكلتها عيننا الباطنية بالرغم من عدم اهتمام الممارسة الواقعة بها .

ولما كان هذا هو أصل مفهوم القوة ، فعندئذ يستتبع أن قدرتنا على تعريفه لا تزيد عن قدرتنا على تعريف تينك الكلمتين اللاكلاسيكيتين : الارادة، والفراغ . فهنا تبقى دائماً فضلة محسوسة مدركة إدراكاً وجدانياً تجعل كل تعريف شخصي مذهباً دينياً تقريباً لصاحب التعريف. ولقد كان لكل عالم باروكي في هذا الموضوع خبرته الباطنية الشخصية التي كان يحاول أن يكسوها بالكلمات . « فتوته » مثلاً لم يكن ليستطيع تعريف فكرته عن قوة العالم ، لكن هذه القوة كانت بقيناً بالنسبة اليه . وقد سمى « كنت » القوة بظاهرة باطن في ذاته . Ent-in-itself . وقال : « انا نعرف الجوهر في الفراغ ، ونعرف الجسم بواسطة القوى فقط . » وقد سماها « لا بلاس » بالجهول الذي لا نعرف شيئاً عنه غير أعماله ، وتخيل نيوتن وجود قوى لا مادية في البعد . ونحدث لينتزع عن القوة المعنوية للحياة Vis viva بوصفه وحدة اشعاع ذري Quantum التي تشكل والمادة الوحدة التي دحاها والمواد ، وديكارت بالإضافة الى عدد معين من مفكري القرن الثامن عشر لم يكن بالمثل يرغب في اقامة فروق أساسية بين الحركة والمحرك . ونحن نجد الى جانب Impetus , Virtus , Potentia ، حتى في الأزمنة الفوطية كلمات معقدة ك Ganatus و Nisus ، حيث يبدو بوضوح أنه لم يفرق بين القوة والسبب

(العلة) المحرور . وباستطاعتنا فعلاً أن نفرق تقريباً حسناً عاماً بين التصورات للقوة من كائوليكية وبروتستنتية وملحدة . لكن سينوزا بوصفه يودياً وهو لذلك روحانياً عضو في الحضارة المجرسية لم يستطع أن يضم أبداً المفهوم الفاوستي للقوة ، ولهذا لم يكن هناك من مكان لهذا المفهوم في منهاجه . وانه والحق لبرهان مذهل تقدمه إلينا القوة الخفية السرية بفكرة الجندر في شخص هينريش هرتس وهو اليهودي الوحيد بين عظماء علماء الفيزياء اليوم ، كان أيضاً العالم الوحيد بينهم ، الذي حاول حل معضلة الميكانيكا بواسطة استئصال فكرة القوة .

إن مذهب القوة هو الموضوع الواحد والوحيد للفيزياء الفاوستية . أما ذاك الفرع من العلم الذي قرر تحت اسم السكونية من منهاج الى منهاج ومن قرن الى آخر فانه مجرد وهم . فالسكونية الحديثة تحتل المركز ذاته الذي يحتله « الحساب » و« الهندسة » اللذان هما ، إذا ما حافظنا على معنيهما الحرفيين الاصلين ، عاطلان من أي معنى في التحليل الحديث ، وهما « والسكونية الحديثة » أسماء فارغة خلفها لنا العلم الكلاسيكي وقد حافظت هذه على وجودها فقط بسبب احترامنا لكل ما هو كلاسيكي ، هذا الاحترام الذي يحول ، حتى الآن ، بيننا وبين التخلص منها ، أو حتى الاعتراف بضعائها . فلا يوجد هناك سكونية غربية ، وإعني بهذا انه لا توجد ترجمة للعقائد الميكانيكية تكون ترجمة طبيعية بالنسبة الى الروح الغربية حيث تذكر ذاتها على أفكار الشكل والجوهر ، أو حتى بالنسبة الى هذه القضية ، على أفكار الفراغ والكتلة فهيك عن ارتباطها بفكرات الزمن والقوة هاتيك . وباستطاعة الفارسي أن يجتبر ما أورده في أي فرع من فروع العلوم يشاء وهوى . وحتى « حال الحرارة » Temperature التي لها من دون كل أحجامنا الفيزيائية ، أقرب وجوه الشبه سكونية كلاسيكية وسلبية ، كي تكون فانها تقع فقط في مكانها في منهاجنا عندما يؤثر بها الى داخل صورة القوة ، وإعني صورة كمية الحرارة المشكلة من الحركات ما فوق السريعة Ultra Swift والفرارة وغير المنتظمة للذرات جسم من اجسام مع « حال الحرارة » بوصفها قوة الحياة Vin Viva الرئيسية لهذه الذرات .

لقد خيل الى عصر الانبعاث في مراحل المتأخرة زمناً أنه قد أحيا الفيزياء الارخبيدية ، تماماً كما خيل إليه أنه استمرار للنعت الكلاسيكي ، ولكن هذا العصر كان في كلتا الحالتين يمد الطريق أمام الاشكال البارونية ، وكان يقوم بهذا العمل مدفوعاً بالروح الفوطية ، والى هذه السكونية ينتمي موضوع الصورة كما هو باد في اعمال ماتتغنا Mantegna وسينوريلي الذي اعتبرت الاجيال فيما بعد خطه وموقفه باردين متحشين . فالديناميكا تبدأ بليوناردو ، وتبلغ حركتها الاجسام المنتفخة في روبنز فوونها .

وفي زمن متأخر يعود الى عام ١٦٢٩ تتجلى روح فيزياء عصر الانبعاث في نظرية المغنطيسية التي صاغها اليسوعي نيقولاس كايو ، وقد فهمت هذه النظرية في قالب فكرة ارسطوطالية في العالم ، ولقد قدر لهذه النظرية مسبقاً ان تنتهي الى لا شيء (شأنها في ذلك شأن عمل بلاديو في الهندسة المعادية) . ولم يكن مصيرها على هذا الشكل ناجماً عن كونها نظرية « خاطئة » ، بحمد ذاتها ، لكنه انما يعود سببه الى كونها نظرية متعارضة والشعور الفافوسي بالطبيعة الذي حرر نفسه من الخيوط المجهوسة الرئيسية على أيدي مفكري وبخائي القرن الرابع عشر ، وقد اكتسب اشكالاً خاصة به للتعبير عن شعوره بجمرة العالم . لقد نجح « كايو » تصورات القوة والكتلة ، وحصر نفسه في المفاهيم الكلاسيكية للشكل والجوهر ، (وبكلمة اخرى ، ان « كايو » عاد من آخر مراحل هندسة ميكالغلو وفيغنولا المعادية الى ميشيلوزو (Michelozzo) ورفائيل اما المنهاج الذي شكله كايو فكان منهاجاً كاملاً وقائماً بذاته ، ولكنه مجرد من أية أهمية بالنسبة الى المستقبل . فمغنطيسيته تدرك على انها حال من اجسام افرازية ، وليس على انها قوة في فراغ غير محدود ، هي مغنطيسية لا تشع رمزياً عين الانسان الفافوسي الباطنية ولا ترضيها . فالذي نحتاج اليه انما هو نظرية البعيد ، وليست نظرية القريب .

لقد كانت مبادئ نيوتن الرياضية الميكانيكية تتطلب أن تصبح واضحة صريحة قاطمة باقة كديناميكا نقية مجردة كاملة ، وقد كان ذلك اليسوعي الآخر بوسكوفيتش أول من حقق لمبادئ نيوتن مطلبها عام ١٧٥٨

وحتى غاليليو نفسه كان لا يزال متأثراً بنفوذ شعور عصر الانبعاث الذي كان تضاد القوة والكتلة ، هذا التضاد الذي قدر له أن يتبع في ميادين الهندسة المعمارية والتصوير الزيتي والموسيقى على حد سواء عنصر الحركة العظمى . أقول كان هذا التضاد شيئاً ما غريباً وغير مربع بالنسبة الى غاليليو ، لذلك حد من فكرة القوة فجعلها قوة التماس (الصدمة) وصياغة لم تذهب الى أبعد من حفظ قوة الجسم المتحرك (Momentum) (كمية الحركة) . فلقد عض غاليليو بالنواجذ على المتحركة (Moved - ness) وقا تل خجلاً من أية عاطفة فراغ ، وقد ترك لينتثر ان بطور (أولاً في سياق الجدل ومن ثم ايجاباً بواسطة استخدام اكتشافاته الرياضية) فكرة القوى الاتجاهية الأصلية الحرة ، (القوة الحية Activum Thema) . عندئذ أفسحت فكرة حفظ قوة الجسم المتحرك الطريق امام فكرة حفظ القوى الحية ، كما أفسح الرقم الكمي الطريق امام الرقم الوطائفي . زد على ذلك ان مفهوم الكتلة لم يصبح مفهوماً ثابتاً مقررأ إلا بعد شيء من الزمن اعقب هذا . فكان هذا المفهوم لدى غاليليو وكبلر يشغله مفهوم الحجم (Volume) ، وكان نيوتن هو الذي ادركه على انه مفهوم وطائفي . (العالم كوظيفة لله) . فتلك الكتلة (التي تعرف الآن بأنها العلاقة الثابتة بين القوة والعجلة) (Acceleration) بالنسبة الى مناهج من النقاط المادية) التي يجب ألا تكون لها أية علاقة معها كانت نوعها بالحجم كانت بالرغم من دليل الكواكب وبرهانها ، استنتاجاً لا يقبل به شعور عصر الانبعاث .

ولكن ، ومع هذا ، فان غاليليو قد أرغم على البحث في اسباب الحركة وعقلها . ولا شك أن مثل هذا البحث في السكونية الأصلية التي تتعامل فقط بتصورات ما هو مادي وشكل ، لن يكون له أي معنى اطلاقاً . وذلك لأن الحيز كان امرأ تافهاً بالنسبة الى ارحميدس إذا ما قورن بالشكل الذي كان هو جوهر كل وجود جسماني ، وذلك لأنه إذا ما كن الفراغ عدماً فأى شيء ذو أثر يمكن أن يوجد خارج الجسم المعين ؟ فالاشياء ليست وطائف حركة ، فهي نفسها تتحرك . ولقد كان نيوتن هو أول من تحرر من شعور عصر الانبعاث تحرراً كاملاً .

وصاغ فكرة القوى البعيدة ، تنافر الاجسام وتجاذبا عبر الفراغ نفسه . فالبعد يجد ذاته قد أسى قوة . فمجرد فكرته هي تحرر من كل محتوى ادراك حسي الى درجة لم يرتع معها نيوتن نفسه اليه ، والحق أن فكرة البعد هي التي سيطرت عليه وليس هو الذي سيطر عليها . لقد كانت الروح الباروكية ذاتها ، بما لها من انعطاف نحو الفراغ اللانهائي ، هي التي بعثت هذه الفكرة الكونتوبوتية واللاتشكيلية مظهراً وجوهراً . زد على ذلك أنه كان يوجد تناقض داخلها . وحتى الآن لم يعم أي انسان بتقديم تعريف يروي القليل لهذه القوى على بعد Forces-at-a-distance ولم يفهم أحد ماهية القوة الطاردة على حقيقتها . وهل قوة الأرض الدائرة على محورها هي سبب حركتها أم العكس بالعكس ؟ أو هل كلاهما متساويان ينطبق أحدهما على الآخر ؟ وهل سبب كهذا يعتبر مجرد قوة أو حركة أخرى ؟ وما هو الفرق بين القوة والحركة ؟ ولنفترض أن التبدلات في النظام الكوكبي هي من أعمال القوة الطاردة ، فإذا صح افتراضنا فنسند ذلك يجب أن يقذف بالاجسام خارج طريقها قذفاً مماسياً (Tangentielly) ، ولكن لما كان الواقع يكذب هذا الافتراض ، فنسند ذلك يتوجب علينا أن نزعّم بوجود قوة جذب مركزي أيضاً . ولكن ما الذي تمنحه كل هذه الكلمات ؟ إن استعالة الوصول الى نظام وصفه في هذا الموضوع ، هي التي قادت هرتز الى اطراح فكرة القوة جهة وتقصيلاً ، وإلى تقليص منهاج ميكانيكا (بواسطة زاعم شديدة التكلفة والتضيق بوجود ازدواجيات بين المركز وممرعات الحركة) الى مبدأ التماس (الصدمة - الزخم) ولكن هذا المبدأ يخفي فقط الحيرات ولا ينفيها ، هذه الحيرات ذات الطابع الأصيل في فاوستية والتي تضرب جذورها عميقاً في جوهر الديناميكا . هل باستطاعتنا والتحدث عن قوى يعود الفضل في منبعها الى الحركة ؟ « طبعاً لا ، ولكن هل بمقدورنا التخلّص من تصورات أولية هي فطرية بالنسبة الى الروح الفاوستية لكنها غير قابلة للتعريف ؟ ان هرتز لم يعم بأية محاولة لتطبيق منهاجه تطبيقاً علمياً .

إن هذه الصعوبة الرمزية للميكانيكا الحديثة لا تتأصل على أي وجه من الوجوه بواسطة نظرية الجهد الكامن (Potential Theory) التي أوجدها فريدي عندما

انتقل مركز ثقل الفكر الفيزيائي من ديناميكا المادة الى الكترول ديناميكا الاثير .
ففردى العالم التجريبي الشهير ، الذي كان رؤيائياً جسداً وروحاً (والذي هو الوحيد
بين اساتذة الفيزياء المصرية الذي لم يكن رياضيّاً) قد لاحظ قائلاً عام ١٨٤٦
ما يلي :

« انني ازمع بأنه لا يوجد هناك أي شيء يمكن ان يكون حقيقياً في أي جزء
من اجزاء الفراغ (أكان هذا الفراغ خاوياً كما يقال بصورة عامة أو مملوءاً بالمادة)
ما عدا قوى وخطوط تماس بواسطتها هذه القوى » .

وهنا نشاهد بوضوح كاف النازع الاتجاهي بمحتواه الكثيف في تعضيه وتاريخيته ،
النازع في العارف الى عيش عملية معرفته . وبهذا يقف فودي ميتافيزيقياً جنباً الى
جنب وينوتن الذي تشير نقاط قواه على - بعد - الى اساس صوفي رفض الفيزيائي
التمهي الورع ان يبحث فيه ويتعراه .

ان الوسيلة البديهة الممكنة التي نستطيع بواسطتها ان تقدم تعريفاً غير غامض
للقوة ، (واعني بهذه الوسيلة تلك التي تبدأ بالعالم وليس بالله ، تبدأ بموضوع جال
الحركة الطبيعية وليس بذاتيتها) كانت تقود في الوقت نفسه الى صياغة مفهوم
الطاقة . والآن فان هذا المفهوم يمثل باختلافه عن مفهوم القوة ، وحدة اشعاع ذري
للتوجيه وليس للاتجاه ، وهذا هو الى هذا الحد شبيه بمفهوم لينتزن للقوة الحية ،
وهو غير قابل للتبديل بتبدلاً كياً .

وعلينا ألا نسو عن القول بأن مظاهر رئيسية من مفهوم الكتلة قد ادخلت
في مفهوم الطاقة ، والحق انه جرى بحث حتى التصور الشاذ لتوكيب الطاقة الذري
بمناً جديداً .

ان تدبر أمر هذه الكلمات الاساسية لم يبدل الشعور بأن هناك قوة عالمية ،
بما لها من اساس وركن ، قائمة وموجودة .

ان معضلة الحركة غير قابلة للحل كما هي ابداً . وكل ما حدث امتداداً من

نيوتن حتى فردي، أو من بركلي حتى مل^{*}، فاقا يتجلى في إحلال فكرة العمل اللادينية محل فكرة الفعل الدينية . ف نحن نحس في صورة الطبيعة لكل من يرونو ونيوتن وغوته بأن هناك شيئاً ما الهياً ينبعز نفسه من خلال الاعمال ، اما في الفيزياء الحديثة فان الطبيعة هي التي تقوم بالعمل ، وذلك لأن كل « عملية » داخل معنى القانون الاول للثرموديناميكها هي ، أو بالأحرى يجب أن تكون قابلة للقياس بواسطة مصروف الطاقة الذي تنطبق عليه كمية العمل في شكل « طاقة ملتزمة » (Bound energy) .

ومن البدهي اذن ان نجد الاكتشاف الحاسم ل ج . ر . ماير يتفق في زمانه وولادة النظرية الاشتراكية . فعنى المناهج الاقتصادية تحسن استعمال المفاهيم ذاتها، فبعضلة القيمة كانت ذات لرباط بكمية العمل منذ عهد آدم سمى الذي وكوزني وتورغو يطبعون التحول من التركيب العضوي الى التركيب الميكانيكي في ميدان الاقتصاد بطابعهم .

لث « العمل » الذي هو الآن الأساس الذي ترتكز اليه النظرية الاقتصادية الحديثة ، معنى ديناميكياً خالصاً ، ومن الممكن العثور على جل في لغة الاقتصاديين تنطبق تماماً على فرضيات حفظ الطاقة وعلى الانتروبي (Entropy) ، وأقل طاقة من العمل .

لذن ، ف نحن اذا ما استعرضنا المراحل المتتالية التي مرت بها الفكرة المركزية للقوة منذ ولادتها في العصر الباروكي وعلاقتها الوثيقة بعوالم الشكل للفنوث العظمى والرياضيات ينضج لنا ما يلي :

١

في القرن السابع عشر شكلت تشكيلة تصويرياً يألف قاماً وفن التصوير الزيتي العظمى وانتهت عام ١٦٣٠ (غاليليو ، نيوتن ، لينتزر) .

في القرن الثامن عشر ، اكتسبت الطابع التجريدي لأسلوب الفوغه ، وكانت على وفاق تام وباخ (الميكانيكا الكلاسيكية ، لابلاس ولاغرانج) .

يلوع الحضارة نهايتها وانتصار الذكاء المتمدن على ما هو روحي فانها تتجلى في ميدان التحليل المجرد وخاصة في نظرية :

Functions of several complex variables .

حيث تصبح في احدث اشكالها ، دون هذه النظرية ، من النادر فهمها .

- ١٣ -

ولكن مع هذا لا نستطيع أن ننكر ان الفيزياء الغربية تقترب من استنزاف آخر امكاناتها . فرسالتها ، بوصفها ظاهرة تاريخية في اعماقها ، هي في أن تبدل الشعور الفاعستي بالطبيعة الى معرفة ذهنية وأن تحول أشكال الايمان لزمان النبع ، الى أشكال آلة للعلم الصحيح . ومع انها في الوقت الحاضر متتابع تقديم الأكثر فالأكثر من النتائج العملية وحتى النتائج « النظرية المجردة » ، لكن نتائج كهذه مها كلت نوعها ، فانها تقتضي الى التاريخي السطحي للعلم . فالى أعماقها ينتمي فقط تاريخ رمزيها وأسلوبها ، وانه لمن التواقل أن نقول أن الجوهر والنواة في اعماق علمنا يمانيان الآن انحلالاً مريعاً . إذ أن كل خطوة خطتها الفيزياء حتى نهاية القرن التاسع كانت تتبعها الى الاكتمال الباطني والنقاء المتزايد والامتلاء الدقيق للصورة الديناميكية للطبيعة ، وهنا فان ذلك الذي دفع بالفيزياء الى ارفع درجة من النقاء

النظري هو الذي أمسى ضجأة العنصر المذنب لها وعامل الانحلال فيها . وانحلال فيزيائياً غير متمدد أو مقصود ، فالمقول الرفيعة لعلها فيزيائياً هم حقاً لا يحسون به إطلاقاً ، لكنه يحدث بسبب ضرورة تاريخية ملازمة فطرية .

فكذا ايضاً كانت حال العلم الكلاسيكي تماماً فهو عندما بلغ المرحلة النسبية التي بلغها علما فانه حقق ذاته باطنياً واكتبل وذلك قرابة عام ٢٠٠ ق.م . فالتحليل بلغ هدفه في غاوس وكوتشي وريمان، وهو اليوم يقوم فقط على الثغرات في تركيه .

وهذا هو أصل الشك المفاجيء المدمر الذي بعصف اليوم بأشياء كانت حتى الأمس أساساً منيعاً راسخاً للنظرية الفيزيائية ، وأعني الشك في معنى مبدأ الطاقة ومفاهيم الكتلة والفراغ والزمان المطلق وقوانين السبية (العالية) بصورة عامة . ان الشك اليوم لم يعد ذاك الشك الخصب المنير ، شك العصر الباروكي الذي جمع بين المعارف وموضوع معرفته معاً ، بل انما هو شك بمس جوهر إمكانية العلم الطبيعي . ولضرب مثلاً واحداً فقط ، فأني عمق من شكوك مترايدة تكمن في الاستعمال المتزايد بسرعة للناهج التعدادية والاحصائية التي تستهدف فقط ترجيح النتائج على غيرها وتقدم سلفاً على الصحة العلمية المطلقة التي كانت مذهباً وحنوراً للأجيال الأبركر المملوءة صدورهم آملاً .

لقد حانت الآن لحظة اليأس المطلق من إمكانية قيام ميكانيكا متأسكة مستقلة بذاتها . فكل فيزياء كما سبق لي أن أبديت يجب أن تسقط على صخرة معضلة الحركة حيث توغل الذات الحية للمعارف منهاجياً في عالم الشكل اللاتمتضي للمعروف . ولكن هذه المعضلة اليوم ليست لا تزال فقط ملازمة لأحدث النظريات جميعاً ، بل أن ثلاثة قرون من العمل الذهني قد دفعت بها ايضاً الى البؤرة دفعا شديداً أصبح من المستحيل علينا معه تجاهلها أو غض النظر عنها . فنظرية الجاذبية التي كانت منذ عهد نيوتن حقيقة لا يأتياها الباطل من خلف أو قدام أصبح يعترف بها اليوم على انها نظرية موقفة محدودة وفرضية علمية مترنحة . زد على ذلك أنه لا معنى هنا لمبدأ

حفظ الطاقة إذا ما افترض أن الطاقة لا نهاية لها في فراغ لا متناه . والتسلم بهذا المبدأ - حفظ الطاقة - لا يتفق أبداً والتركيب المثلث الأبعاد للفراغ ، أ كلف لهذا التركيب حجم غير متناه ، أو يوقليدي أو كروي (كما تعرضه الهندسات اللايوقليدية) . أو كان « متناهياً لكنه مع ذلك غير محدود » .

فصحة مبدأ « حفظ الطاقة » لذلك محصورة « بنظام من الاجسام المستقلة بذاتها والتي لا تتأثر من الخارج » وتحديد كهذا لا يوجد ولا يمكن أن يوجد داخل الواقعة . لكن اللانهاية الرمزية هي التي توخاها الشعور الفاوستي للتعبير عنها بهذه الفكرة الاساسية ، التي كانت بكل صراحة الصياغة الميكانيكية الامتدادية الجديدة لفكرة الخلود ونفس العالم .

والحق ان هذا الشعور كان شعوراً لم تستطع المعرفة ابداً أن تتجس في اث تصوغ منه منهاجاً تلياً مجرداً . ولقد كان الاثير المشع ثانية فرضية نموذجية للديناميكا الحديثة ، وذلك بما ان كل حركة كانت تتطلب شيئاً ما كي يحركها ، لكن كل فرضية علمية قابلة للدراك تتعلق بدستور هذا الاثير وتركيبه قد انهارت تحت وطأة المتناقضات الباطنية ، زد على ذلك أن اللورد كالفن قد برهن رياضياً على أنه لا يمكن أن يكون هناك تركيب لموسل الضوء هذا ، وهذا أمر يغلق الباب في وجه كل معترض واعتراض . وفقاً لترجمة تجارب فرسنييل Fresnel فاث أمواج الضوء هي أمواج عرضية الامتداد Transversal ، إذن الاثير يجب ان يكون جسماً متخسباً (ذا خصائص هي حقاً نادرة وغير مألوفة) ولكن هنا يتوجب على قوانين المرونة Elasticity أن تنطبق عليه ، وفي هذه الحال تصبح أمواج الضوء ، أمواجاً طولية الامتداد Longitudinal .

ان معادلات ماكسويل - وهيرتز في نظرية الضوء الالكترو مغنطيسية والتي هي معادلات تتألف فعلاً من ارقام مجردة لا اسماء لها وذات صحة لا تقبل الجدل تطرح جانباً تفسير الاثير بواسطة أية ميكانيكا مهما كان نوعها أو شكلها ، ولذلك فان الفيزيائيين ونظراً لاحترامهم ايضاً لنتائج النظرية النسبية ، يعتبرون اليوم

الأثير بوصفه خواء Vacuum . ولكن بعد هذا كله ، فان اعتباراً كهذا لا يختلف كثيراً عن تحطيم الصورة الديناميكية ذاتها .

ومنذ أيام نيوتن كان للزعم القائل بوجود كتلة ثابتة (وهذه هي صورة طبق الأصل عن القوة الثابتة) صحة فوق كل نقاش وجدل ، لكن نظرية النشاط الذري لبلاك ، واستنتاجات نيلس بور منها المتعلقة بالتركيب الدقيق الذرات ، هذا التركيب الذي اعتبرته الحجة التجريبية ضرورياً ، قد هدمت ذاك الزعم .

إن كل منهاج قائم بذاته يمتلك بالإضافة الى الطاقة الحركية ، طاقة من حرارة مشعة ، وهذه الطاقة غير قابلة للفصل بينها وبين الطاقة الحركية ، ولذلك فانها لا يمكن أن تعرض عرضاً مجرداً بواسطة مفهوم الكتلة ، لأنه اذا ما كانت الكتلة تعرف بواسطة الطاقة الحية ، فهي لا تعود فعلاً ثابتة من جهة الحال الترموديناميكية . ومع هذا فانه لمن المستحيل علينا أن نسلك نظريات وحدات من النشاط الذري ، في مجموعة الفرضيات العلمية التي تشكل الميكانيكا الباروكية « الكلاسيكية » . زد على ذلك أن القواعد الأساسية لحساب التفاضل والتكامل اللامتاهي في صفه ، الذي أوجده نيوتن وليبنتز تجابه اليوم ومبدأ الاستمرار السبي (العلي) تهديداً شديداً الخطر . ولـكن اذا كانت هذه كلها هي حقاً شكوكاً فيها من الخطر ما يكفي ، فان فرضيات النظرية النسبية التهكية الساخرة تسدد طعنة مباشرة الى صميم فؤاد الديناميكا . فهذه النظرية مدعومة بتجارب ١.١ . مايكلسون ، هذه التجارب التي دلت على أن سرعة الضوء تبقى غير متأثرة بحركة الوسيط ، (Medium) ، وقيام لورنتس ومنكوفسكي بأعدادها إعداداً رياضياً ، فانما تنزع أول ما تنزع الى تدمير فكرة الزمان المطلق . فالاكتشافات الفلكية (وفي هذا الحقل يخذع العلماء المعاصرون ذواتهم خداعاً خطيراً) لا تستطيع ان تثبت أو تدحضها . فكلتا « صحيح » أو « غير صحيح » هما لبنا الميزان الذي نختبر بواسطته مزاعم كهذه ، فالسؤال كل السؤال هو عما اذا كانت هذه النظرية تستطيع خلال هذه الفوضى من المفكرات المتشابكة والمتكيفة ، هذه المفكرات التي

جاءت نتائجاً لفرضيات علمية لا يحصيها العد في الاشعاع الذري والثرموديناميكيا، ان بقي على ما يخصها كفرضية قابلة للاستعمال والاستخدام أم لا . ولكن منها قد تكون سالماً، فانها قد أثبتت ثبات تلك الكميات الفيزيائية وادخلتها في تعريف دخله الزمان ، وخلافاً للكونية الكلاسيكية ، فالديناميكية القربية لا تعرف سوى كميات كهذه . فلم يعد هناك من مقاييس مطلقة للطول والاجسام المنخفضة ، ومع هذه ولت ايضاً تحديدات النجوم الكمية المطلقة ، وبذلك انهار المفهوم «الكلاسيكي» للكتلة بوصفها نسبة ثابتة بين القوة والكتلة ، وحدث انهياره قاماً بعد أن أقرت الوحدة من النشاط الذري ، بنت الطاقة والزمان ، عاملاً ثابتاً جديداً .

ونحن اذا ما اوضحنا لنفوسنا أن الأفكار الذرية لرفوفورد وبور لا تعني شيئاً ما عدا هذا ، وان النتائج الرقمية للملاحظات قد زودت فجأة بصورة لعالم كوكبي داخل الذرة ، بدلاً من اسراب الذرة التي كانت حتى الآن هي الأثيرة لدى الفكر ، واذا ما لاحظنا السرعة التي تنهوى بها الفرضيات العلمية الكرونية هذا اليوم ، وكيف أن كل تناقض يعطى فوراً بفرضيات مستعجلة جديدة ، واذا ما تأملنا في قلة المبالاة بالحقيقة القائلة بأن هذه الصور تتناقض احداهما والاخرى ، وتتناقض والميكانيكا «الكلاسيكية» الباروكية على حد سواء ، عندئذ لا نستطيع إلا أن نتأكد من أن الأسلوب العظيم لصياغة الأفكار قد بلغ نهايته ، وأنه ، حاله في ذلك حاله في الهندسة المعمارية وفنون الشكل ، قد أفسح الطريق أمام فن صناعة فرضيات علمية ، وليس هناك غير براعتنا القصوى في التقنية المختبرية (البنت الحقيقية لقرنها) هي التي تحفي انهيار الرمزية .

ان فكرة الانتروبي Entropy ^(١) هي أوضح رموز الاغطاط هذه ، وهي التي تشكل موضوع القانون الثاني من قوانين الترموديناميكا . فقانونها الاول المتعلق بحفظ الطاقة ، صياغة صريحة لجوهر الديناميكا (ولا نقول جوهر دستور النفس الاوروبية الغربية التي تصبح الطبيعة بالضرورة بمثابة بصرها فقط من خلال شكل البنية (العلية) الكونتروية الديناميكية ، (خلافاً لسيدية ارسطوطاليس الكونية التشكيلية) . فالعنصر الاسامي في صورة العالم الفأوسية ليس هو الموقف ، بل انما هو الفعل ، وهو وفق الاعتبار الميكانيكي ، العملية Process ، وهذا القانون القانون الاول - يضع فقط الطابع الرياضي لهذه العمليات داخل شكل بوصفها عوامل متغيرة وثابتة . لكن القانون الثاني يذهب الى اعماق ، فهو يظهر انحرافاً في حدوث الطبيعة لا تشترطه في أية حال من الأحوال الجواهر المفاهيمية للديناميكا .

ان الانتروبي تعرض ميكانيكياً بواسطة كمية حددتها الحال البرهية لمتناج مستقل قائم بذاته يتشكل من الأجسام ، وهذه الكمية لا تستطيع تحت كل التبدلات الكيائية والفيزيائية الا أن تسو وتزداد ، وفي أحسن الأحوال أن تبقى بمنزل عن كل تغيير أو تبديل . فالانتروبي هي كالقوة والارادة ، أي أنها شيء ما واضح وضوحاً باطنياً وذات مغزى حقيق (بالنسبة الى كل انسان يمكن له أن يبلغ

١ - Entropy : هو عامل رياضي يعتبر مقياساً لطاقة غير المتاحة في متناج الترموديناميكا .

(المترجم)

عالم الشكل هذا) لكن صياغتها القانونية صياغة تختلف باختلاف كل مرجع عن الآخر ، غير أنه لا توجد بين كل هذه الصياغات صياغة واحدة مرضية . فهنا ثانية يتهاوى الذهن وينهار حيناً يطالب الشعور بالعالم بتعبير ما .

لقد صنفت عمليات الطبيعة بصورة عامة ، الى عمليات غير قابلة للإعكاس وأخرى قابلة . ففي أية عملية من عمليات الصنف الأول تحول الطاقة الطبيعية الى طاقة ملتزمة ، وإذا ما كان من المتوجب تحويل طاقة الفعل هذه مرة أخرى الى طاقة حية ، فمثل هذا الأمر يمكن أن يحدث فقط بواسطة ربط متواقت لوحدة نشاط اضافية من طاقة حية ، في عملية ما ، وأحسن الأمثلة المعروفة على ما أوردت ، هو احتراق الفحم (وأعني بهذا تحويل الطاقة الحية المختزنة داخله الى حرارة محدودة بشكل غاز ثاني أكسيد الكربون ، وذلك إذا ما كانت طاقة الماء الكامنة يجب أن تترجم الى ضغط بخار ومن ثم الى حركة . يتضح بما ورد أن الانتروبي في العالم ككل هي في تزايد مستمر ، وأعني أن النهاج الديناميكي يقترب بوضوح الى حالة نهاية ما ، مها كل نوع هذه الحالة أو شكلها . وهذه بعض الأمثلة على العمليات غير القابلة للعكس :

ايصال الحرارة ، استطارة (انتشار) الضوء واختكاكه وانبعائه ، والتفاعلات الكيميائية ، أما الأمثلة على العمليات القابلة للعكس : الجاذبية (قوة تجاذب المادة) ، التذبذبات الكهربائية ، والامواج الكهربائية وامواج الصوت .

ان ذاك الذي لم يحس به أحد حتى الآن ، ذاك الذي يدفع بي الى اعتبار نظرية الانتروبي (١٨٥٠) بمثابة بدء تدمير تلك الصورة الرائعة للذكاء الغربي ، صورة الفيزياء الديناميكية القديمة ، هو التعارض العميق القائم بين النظرية والواقعة التي أدخلت هنا لأول مرة في النظرية ذاتها . لقد رسم القانون الأول (من قوانين الترموديناميكا) صورة صارمة لحدوث سبي (علي) للطبيعة ، ولكن القانون الثاني نتيجة لادخاله اللاعكاسية قد ادخل لأول مرة في الميدان الميكانيكي المنطقي نزاعاً ينتهي الى الحياة الذاتية ، وعلى هذا فانه يتعارض تعارضاً أساسياً وجوهراً

كل جوهر في هذا الميدان .
ونحن إذا ما اقتفينا آثار الاتزوي حتى ختامها يتضح لنا :

أولاً :

يجب أن تكون جميع العمليات نظرياً قابلة للإعكاس (وهذه هي إحدى
الفرضيات الأساسية للديناميكا وهي فرضية أكد على صحتها بكل دقة وحزم
بواسطة قانون حفظ الطاقة) ولكن :

ثانياً :

إن عمليات الطبيعة في الواقعة هي جميعاً غير قابلة للإعكاس ، وحتى في
الأحوال المصطنعة للتجربة المجزية لا يمكننا أن نعكس أبسط العمليات اعكاساً
دقيقاً صحيحاً ، فتلک العملية هي حال مرت وولت وليس بالمستطاع اقامتها
من جديد .

ولا أعتقد أن هناك أمراً أعمق مغزى في الوضع الحاضر للمناهجيات اكثر من
ادخال الفرضية العلمية القائلة « بالاختلال الابتدائي » بغية ردم الهوة القائمة بين
الفرضية الذهنية والخبرة الواقعية . « فأصغر جسيمات » (Particles) جسم من
الاجسام (وهذه لم تعد صورة) تنجز من الأول الى الآخر عمليات قابلة للإعكاس ،
لكن هذه الجسيمات الصغرى في الأشياء الواقعية هي اختلال ، وهكذا فان العملية
غير القابلة للعكاس والتي يلاحظها وحدها المراقب ، تربط بتزايد الاتزوي
بواسطة أخذ احتمالات الحدوث المناسبة . وهذا تصبح النظرية فصلاً من حساب
الاحتمالات ، ويصبح لدينا بدلاً من المناهج الصعبة مناهج احصائية ، ومن الواضح
أن مغزى هذا قد مر دون أن يلاحظه أحد ، فالاحصاءات ، كالكرونولوجيا
تدخل في ميدان المتعصي وتنتهي الى الحياة المتذبذبة ، الى المصير والمصادفة وليس
الى عالم القوانين والسببية (العلية) المدومة الزمان .

فلاحصاءات كما يعرف كل انسان تستخدم قبل كل شيء لتمييز ما هو سيامي
واقصادي ، وأعني بأنه يخدم اغراض التطورات التاريخية . ولا شك ليس هناك

من مكاث الاحصاء في أن الاحصاءات كانت لن نجد لها مكاناً في الميكانيكا الكلاسيكية، لكل من غاليليو ونيوتن .

أما الآن فإذا كان يفترض فبإدانة بأن محتويات ذلك الحقل يمكن أن تفهم ، أو هي قابلة للفهم احصائياً فقط ومن الوجهة الاحتمالية (بدلاً من أن تفهم بالصحة البديهية تلك التي أجمع على المطالبة بها مفكرو العصر الباروكي) فما هو إذن معنى هذا الافتراض؟

انه لا شك يعني أن موضوع الفهم انما هو ذواتنا . فالطبيعة « المعروفة » هي ، على هذا النمط ، الطبيعة التي نعرف بها بواسطة الخبرة الحية ونعيشها داخل ذواتنا . أما ما تؤكده النظرية (وهي بسبب كونها ذاتها يجب أن تؤكد) (وتطالبنا بالاقرار هذه اللاعكاسية التي لا تحدث أبداً في الواقعة) فلنما يمثل أثراً من آثار الشكل الذهني الصادم القديم ، انه ذلك التقليد الباروكي العظيم الذي اتخذ من الموسيقى الكونتربونتية شقيقة توأماً له . ولكن اللجوء الى الاحصاءات يظهر ان تلك القوة التي ضبطها ذلك التقليد وجعلها قوة فعالة مؤثرة قد استنزفت آخر طاقاتها . فالضرورة والصير ، المصير والسببية (العلية) ، والناصر التاريخية وعناصر علم الطبيعة ، هذه كلها أمور بدأ الناس يخلطون بينها ، وأخذت قوانين الحياة والنو والعمر والاتجاه والموت تزدحم وتتجهز .

والآن هذا هو ما يجب أن نعيه ، من وجهة النظر هذه ، اللاعكاسية في عمليات العالم . فهي لم تعد تعبيراً عن حرف T الفيزيائي ، بل انما أصبحت الزمان التاريخي المختبر باطنياً والذي ينطبق كل الانطباق على المصير .

لقد كانت الفيزياء الباروكية غصناً وجذعاً فيزياء منهجية ، وبقيت على حالها هذه طالما لم تنهك تركيبها نظريات كهذه النظريات ، وطالما كان ميدانها خالياً من أي شيء عبر عن المصادفة والاحتمال . ولكن حالما اندفعت هذه النظريات الى الوجود ، أمست الفيزياء الباروكية فيزياء سيائية . « فمجرى العالم » قد بلغت نهايته ، وفكرة نهاية العالم تستو الآن تحت قناع من قواعد وقوانين رياضية لم تعد

في جوهرها أبداً قواعد وقوانين .

إن شيئاً « غوتياً » قد دخل الفيزياء ، وإذا ما فهمنا المعنى الاعتم لمعارضة غوتيه الشبهة لنيوتن في موضوع « علم الألوان » عندئذ ستعقب من كامل ثقل ما تعنيه هذه المعارضة . ففيها كانت الرؤيا الوجدانية تناقض ضد العقل ، والحياة تجادل ضد الموت ، والصورة المبدعة تعارض القانون الاشتقاقي . فعالم الشكل الانتقادي لمعرفة الطبيعة انبثق من الشعور بالطبيعة ، من الشعور بالله ، بوصفه الضد المستعان به . وهنا في نهاية هذه المرحلة المتأخرة ، يبلغ عالم الشكل الانتقادي نهاية المسافة المقررة له ، وما هو يستدير ليعود الى موطنه (Home) .

وهكذا فإن قوة التصوير أي الديناميكا الفعالة تعزّم مرة ثانية على الرمز العظيم للعاطفة التاريخية للانسان الفاعلي واعني بها الاهتمام ، المطلق على أبعد البعد من ماضي ومستقبل ، والدراسة التاريخية المحلقة فيها وراهاها ، والدولة المحدقة فيها أمامها ، والاعترافات والتأملات الباطنية ، والاجراس التي تتردد اصداؤها في كل جوانب ريفنا ، والتي ذوت مرود الحياة .

إن نفسية كلمة الزمان ، كما نحس بها نحن وحدنا ، بوصفها فقط موسيقى اداية ، والتي لا تستطيع أن تحملها أية تشكيلية متتالية ، هي نفسية صكيلة موجبة الى هدف ، ولقد شخص هذا الهدف في كل صورة حياة أدر كها القرب ، شخص على انه الملكة الثالثة ، على أنه العمر Age الجديد ، على أنه مهبة الجنس البشري ، على أنه نتيجة التطور ، وشخص في الانتروبي على انه حالة الحسام المقدرة لكل « الطبيعة » الفاعلية .

إن الشعور الانجماهي ، وهو الرابطة بين الماضي والمستقبل ، هو شعور مضر في المفهوم الاسطوري للقوة الذي يركز اليه كامل عالم الشكل « الدغاني » هذا ، وهو حين وحف العمليات الطبيعية يبرز بوضوح . ولهذا لن يكون كثيراً إذ قلنا بأن الانتروبي ، بوصفها الشكل النهائي الذي يجمع فيه مجموع أحداث الطبيعة كوحدة تاريخية فواسية ، تكن ضمناً وراء كل تشكيلة من المفاهيم الفيزيائية وذلك

منذ بداية البداية ، وهكذا فإنها عندما خرجت الى ميدان الوجود (كما قدر لها أن تخرج في يوم ما) كانت بمثابة « اكتشاف » لاستقراء علمي يطالب كل العناصر النظرية الأخرى في المنهاج « بمساندته » و « معاضدته » . وكلما ازدادت الديناميكا في استهلاك امكاناتها الباطنية وهي تقرب من هدفها ، تزداد الضرورة المتعضية للمصير حدة في تأكيد ذاتها جنباً الى جنب والضرورة اللامتعضية للبيئة (العلمية) ، ويجعل الاتجاه نفسه محسوساً به مثله كمثل القدرة والكثافة عاملي الامتداد المجردين . فبطبع مجرى هذه العملية بظهور سلاسل كاملة من الفرضية العلمية الجريئة ، وكلها من نوع مشابه ، والتي تستوجبها فقط النتائج التجريبية ، والتي نخلبها فعلاً الشعور بالعالم والميثولوجيا منذ زمن طويل يعود الى العصر الغوطي .

وهذا الأمر وضع ، قبل كل شيء ، في الفرضية العلمية الشاذة والقائلة بالانحلال الذري ، والتي توضع ظواهر الاشعاع الذري ، والتي يجوبها ذوات الاورانيوم ، التي صانت جوهرها مدة ملايين السنين من الزمن بالرغم من كل المؤثرات الخارجية ، دون تعديل أو تبديل ، تفجر فجأة ودون ما سبب محدد لها لتبعثر جسيماتها الصغرى المنطلقة في الفراغ بسرعة آلاف الكيلومترات في الثانية . وهناك فقط افراد قلائل من مجموع الذرات المشعة هم الذين ضربهم المصير هذه الضربة ، أما جيران هذه الذرات المنكوبة فانها بعيدة كل البعد عن آثار ضربات المصير هذه . وهنا ايضاً نشاهد صورة للتاريخ لا « للطبيعة » ، وبالرغم من المناهج الاحصائية تبرهن على ضرورتها هنا ايضاً ، إلا أنه باستطاعة المرء أن يقول تقريباً بأن الرقم الرياضي قد استبدل بالرقم الكرونولوجي .

فالروح الفلأوسفية ، مع فكرات كهذه ، تعود الآن الى اصولها . ففي مستهل بداية العصر الغوطي ، وتاماً في الوقت الذي كانت خلاله تبنى الساعات الميكانيكية ، شاعت الاسطورة القائلة بأن العالم قد بلغ نهايته ، ونشأ واجناروك Ragnarök وضباب الكلمة .

وقد يكون راجناروك ، ككل اشكاله في الاساطير الالمانية القديمة المشهورة عن راجناروك ، (أكلن في شكل فولوسبا Völuspá ، أو في شكل موسبيلي Muspilli المسيحية) قد شخص ، كثيراً أم قليلاً ، وفق النوازع الكلاسيكية وخاصة النوازع المسيحية العجائية ، لكنه مع هذا هو تعبير النفس الفاروسية ورمزها . فالمدرسة الاولى لا تعرف صيرورة ولا برهات حقيقية تلويحية ولا هدفاً ، لكن الاندفاع في البعد هو خلة فاروسية .

ان للقوة والارادة هدفاً ، وحيث يوجد هدف يوجد ايضاً نهاية بالنسبة للعين المتسائلة . فذاك الذي عبر عنه مرثي التصوير الزيتي بالنقاط المتلاشية ، وعبرت عنه الحديثة العامة الباروكية بوجهة نظرها ، (Point de Vue) وعبر عنه التحليل بالمصطلح التاسع Nib (وهذه كلها استنتاج لتوجيه مقدر) يتجلى هنا شكل المفهوم Concept . ففاوست بطل الجزء الثاني من دراما « غوته » يعاني الآن الاختصار ، لأنه بلغ هدفه ، فما تمنيه لسطورة غسق الآلهة ، هو نفسه الذي تمنيه نظرية الانتروبوي اليوم ، انها تعني نهاية العالم ، بوصفها اكتمالاً لتطور باطني ضروري .

- ١٥ -

والآن يبقى أمامنا أن نخطط المرحلة الأخيرة للعلم القريني . فدرب الأفرول المنحد يرفق من وجهة نظراً واضح ومنظور .

إن التطلع اماماً الى المصير المحتوم ، هو ايضاً جزء من المقدرة التاريخية التي هي هبة خاصة من هبات الفاروسية . فالانسان الكلاسيكي قد مات ، كما سنبت نحن ،

لكنه مات وهو غير عالم، ولقد كان يؤمن بكيونة خالدة وعاش أيامه حتى آخرها برضى صريح ، وكان يعتبر كل يوم بمضيبة من الالهة . لكننا نحن نعرف تاريخنا وأما ما نتجسد الآن أزمة روحية أخيرة ستعصف بكل من أوروبا وأمريكا ، أما فعلى أي شكل سيكون مجرى هذه الأزمة وسيلها ، فان الميلينية المتأخرة زمنياً هي التي نجيبنا عن هذا السؤال . إن طغيان العقل ، (هذا الطغيان الذي لا نحس به ولا نعيه لأننا نحن قيته وذروته) هو في كل حضارة ليس أكثر من حقبة تمتد بين الانسان والانسان القديم ، أما أبرز تعبير له فهو يتمثل في مذهب من العلم الصحيح والمجدلية والتظاهرة والسببية .

فالعلم الايوني بالنسبة للعصور القديمة ، والعلم الباروكي بالنسبة للنسبة النينا كانا يشكلان عضده الصاعد ، والان فالتنا نسال: أي شكل سيتنعله منعطفه الانحداري؟ انني اكتب انه في هذا القرن ، قرن الاسكندرية العلمية الانتقادية ، قرن الحصاد الوفير والصبغات الحتمية ، سينشأ عنصر جديد من داخل الباطن ليكتسح ارادة العلم للتصر ومجملها .

فالعلم الصحيح يجب أن يحوي حالاً على سيله المرفف الحاد . فلقد استهلكت مناهجه في القرن الثامن عشر ، واستنزفت قواه في التاسع عشر ، والآث يراجع درره التاريخي بنظرة نقادة خطيرة . ولكن هناك درباً من الارتياحية الى ه التدين الثاني ، الذي يعتبر ذيلًا للحضارة وليس مقدمة لها . فالناس (في مثل هذه الحقبة) يستغنون عن البرهان ويرغبون فقط في الايمان ولا يريدون التحليل أو التشرريح .

ان الفرد يقلع وينبذ العلم بواسطة وضعه الكتب جانباً ، أما الحضارة فتعبر عن نبذها له بالتوقف عن التجلي في الاذهان العلمية الرفيعة . لكن العلم يوجد فقط داخل الفكر الحي لأجيال عظيمة من العلماء والحكماء ، وليست للكتب أية قية إذا لم تكن حية فعالة ومؤثرة في الناس الذين هم جديرون بها ، وما النتائج العلمية غير

عبارات ومجمل لتقليد ذهني ، وعندما لا يعود أي انسان يعتبر العلم بوصفه حدثاً ، فهذا هو ما يشكل اندثاره وموته ، زد على ذلك أن عريضة علمانية صحيحة تمتد قرنين كفية بتعميم الامتلاء والتشبع ، وليس الفرد هو الذي يتشبع ويكتفي بل انما هي الحضارة ، وهي تعبر عن امتلائها واكتفائها بواسطة دفعها بالأقل فالأقل من البعثات غير المحصنين الى ميدان الوجود. لقد كان قرن ازدهار العلم الكلاسيكي هو القرن الثالث بعد وفاة ارسطوطاليس ، وعندما توفي ارخميدس وبرز الرومان الى مسرح التاريخ كان العلم الكلاسيكي قد بلغ نهايته . أما قرن ازدهار علمنا فانما هو القرن التاسع عشر ، وفي عام ١٩٠٠ لم يعد للعلماء من وزن جاوس وهومبولدت وهلهولتز وجود ، فالاساتذة العظام في الفيزياء كما في الكيمياء ، في البيولوجيا كما في الرياضيات قد توفوا جميعاً ، ومن نواهم اليوم فانهم هم المعروفون بالعموم في قتل العلم الذين يتدبرون الأمور من جمع واعداد ونسخ ويتهنون دائماً الى ما انتهى اليه العلماء الاسكندرانيون في العصر الروماني . فكل شيء لا يتسي الى جانب الحياة الواقعي ، الى السياسة والتقنية أو الاقتصاد ، فانما يمرض المعارض الهادي المؤلف ..

وبعد وفاة لبسوس لا تروى أي نحات عظيم أو فنان يوصف كرجل مصر ، كما واننا لانشاهد عقب تصرم عصر الانطباعية أي مصور ، ولا نصادف بعد فاغتر أي موسيقي ، ففصر القيصري لا يحتاج فناً أو فلسفة . فإراتوستينيس Eratosthenes وارخميدس هذان المبدعان الأصيلا ، يخلفها بوسيدونيوس وبليني ، الجامعان المفران واخيراً يعقبها بتوليبي و « غالين » الناسخان الأصيلا . وكما أن التصوير الزيتي والموسيقى الأدائية قد استنزفت خلال قرون قليلة امكاناتها ، كذلك فان الديناميكا التي بدأت تتبرعم قرابة عام ١٦٠٠ قد أمتست في يومنا هذا في قبضة الانحلال .

ولكن ، وقبل اسدال الستار ، هناك مهمة أخيرة منوطة بالروح الفالوسنية التاريخية ، مهمة لم تحدد بعد ، ولم تراود حتى خيال أحد من الناس على انها ممكنة ، فلا يزال أماننا أن نكتب مورفولوجيا العلوم الصحيحة ، هذه المورفولوجيا التي

ستكتشف كيف أن كل القوانين والقواعد العلمية والمفاهيم والنظريات ترتبط باطناً بعضها ببعض كالمشكال ، وستعرف ما هو مفرها ، بوصفها كما ذكرت ، في مجرى حياة الحضارة الفالوستية . فمعالجة ثانية للفيزياء والكيمياء والرياضيات النظرية بوصفها مجموعة من الرموز هي بمثابة غزو إجتياحي أكيد تشنه نظرة حدس متدنية الى العالم على مفهوم العالم الرياضي وتكتسحه اكتساحاً ، وستكون هذه المعالجة أيضاً بجهوداً ابداعياً سيأتي الجوهر اخيراً ، بجهوداً يستهدف حتى تحطيم المتهاجية وامتصاصها بوصفها تعبيراً ورمزاً .

وفي أحد الايام لن نعود نسأل كما كانوا يسألون في القرن التاسع عشر عن القوانين الصحيحة التي تكمن وراء المشابهة الكيميائية أو وراء الدايا - مغنطيسية Diamagnetism ، بل بالأحرى سنذهل فعلاً ونسأله كيف سوغت عقول من طراز يمتاز لنفسها بالانشغال التام في مثل هذه الأمور . وسنأل انفسنا من أين جاءت هذه الأشكال التي خصت وعينت للروح الفالوستية ، ولماذا خص بها جنسنا حصراً من دون بقية الجنس البشري الآخر ، وما هو المغزى العميق الكامن في حقيقة حيورة الأرقام التي اكتسبناها ظاهرياً Phenomenal في هذا الثوب التكرري المشابه للصورة . ولا يفوتنا القول بأنه بالكاد يحظر اليوم على بالنا كم هي وفرة قيننا الموضوعية وخبراتنا التي ترتدي لباساً تكررياً ، وهي مجرد صورة وتعبير .

إن العلوم المتفرقة من إستيمولوجيا وفيزياء وكيمياء ورياضيات وفلك تقترّب بسرعة غريبة اليوم من بعضها بعضاً وتقارب في اتجاهاتها نحو اكتساب وحدة كاملة لنتائجها . أما نتيجة هذا التقارب والاقتراب فانما ستكون انصهار عوالم الشكل واندماجها بعضاً في بعض ، وهذا الاندماج سيعرض من جهة منهاجاً لأرقام ذات طبيعة وظيفية وسيكون منهاجاً مختللاً الى عدد قليل من القوانين الأساسية ، ويكون من جهة أخرى مجموعة صغيرة من النظريات ، بوصفها مخارج الكسور ، لصور الكسور هاتيك ، حيث سترى هذه في النهاية كأنها أساطير

أزمة النبع تتنقع باقعة حديثة ، وهي لذلك قابلة للاختزال ، (وبالضرورة تختزل فوراً) الى طبائع سبائية هامة قابلة للتصوير ، هي الجهريات .

ان هذا التقارب في الاتجاه بين العلوم المختلفة لم يلاحظ بعد ، ومرد هذا الأمر يعود لسبب واحد هو أنه منذ أن توفي « كُت » (والحق منذ أن توفي لبيتز) لم تنجب بأي فيلسوف ذي سطوة على معضلات كل العلوم الصحيحة . فحتى منذ قرن واحد ، كانت الفيزياء غريبة عن الكيمياء ، لكننا اليوم لا نستطيع أن نعالج الواحدة منهما بمعزل عن الاخرى . ولتأمل التحليل الطيفي ، وبالنشاط الاشعاعي ، وباشعاع الحرارة . فيينا كنا نستطيع منذ خمسين عاماً أن نصف جوهر الكيمياء دون الاستعانة تقريباً بالرياضيات ، نرى أن العناصر الكيميائية اليوم تصعد نفسها لتصبح عوامل رياضية ثابتة في مركبات علاقة المتغير

The Variable Relation — Complexes

زد على ذلك أن الفيزيولوجيا هي في طريقها لتصبح فصلاً من الكيمياء العضوية ، وهي تستغل اليوم مناهج حساب التفاضل والتكامل اللانهائي الصغير . كما وان فرع الفيزياء القديمة (هذا الفرع المميز بموجب الاحاميس الجسائية والمشتغل على البصريات والسمعات والحرارة) قد ذاب في ديناميكا المادة وفي ديناميكا الاثير ، وهذان النوعان من الديناميكاهما ايضاً لا يستطيعان ان يحافظا على الحدود الفاصلة بينهما محافظة رياضية واضحة . أضف الى ذلك ان آخر جدليات الابستيمولوجيا تتحد الآن وجدليات التحليل الارقي والفيزياء النظرية كي تحتل ميداناً غير قابل للانفتاح تقريباً ، والى هذا الميدان تنتمي مثلاً النظرية النسبية ، أو يجب أن تنتمي اليه .

ان لغة الاشارة التي تعبر بواسطتها نظرية انبعاث الاشعاع النري عن نفسها ، هي لغة كل جردت تجريبياً كاملاً من كل محتوسية .

وحالما تبدأ الكيمياء بمعالجة تعريف خصائص العناصر أدق تعريف ممكن ،

كالكفاءة الكيميائية Valency والنقل والمائدة والتفاعل تبدأ بالعمل للتخلص من الآثار المحسوسة لهذه . فالقول هو ان العناصر تختلف في طابئها وفقاً لاستقائها من هذا المركب أو ذاك . وهي تعرض على انها مركبات من وحدات مختلفة تسلك فعلاً (وواقعياً) كوحدة من نظام أرقى ، وهي غير قابلة عملياً للتفريق بينها ، لكنها تظهر اختلافات عميقة بينها في ميدان النشاط الاشعاعي . وبواسطة انبعاث الطاقة المشعة فان الانحلال يستمر دائماً في عمله ، وهكذا باستطاعتنا أن نقول بأن هناك زمان حياة للعنصر ، وذلك تناقضاً منساً ، والمفهوم الاصيل للعنصر وروح الكيمياء الحديثة التي أبدعها لوفوازييه .

ان جميع هذه النوازع تدفع بفكرات الكيمياء لتقرب اقتراباً وثيقاً من نظرية الانثروبي ، وبإيجائها البنا بالعارض القائم بين السببية (العلية) والمصير ، بين الطبيعة والتاريخ . كما وان هذه النوازع تشير الى الدروب التي يسلكها علمنا ، فهناك من جهة دروب تتجه نحو الاكتشاف الذي تنطبق نتائجها المنطقية والرقية على تركيب العقل نفسه ، وهناك من جهة أخرى دروب تتجه نحو الرؤيا (الوحي الالهام - المترجم) القائئة بأن كامل النظرية التي تلبسها الأرقام انما تمثل التعبير الرمزي للحياة الفاعلة .

وهنا يتوجب علينا ، ونحن نقرب بدراستنا من ختامها ، أن نذكر النظرية الفاعلة الأصلية ، نظرية « الجاميع » Aggregates ، وهذه نظرية من أخطر نظريات كامل عالم الشكل هذا لعلمنا . فهي في تناقضها الأشد والرياضيات الأقدم ، لا تعالج كميات افرادية ، بل انما تعالج الجاميع التي تتشكل من كل الكميات ، (او المواد) مثلاً كل الأرقام المربعة أو كل المعادلات التفاضلية لنوع معين . ومجموع كهذا يدرك كوحدة جديدة ، رقماً جديداً من نظام أرقى ، ويزن هذا الرقم بموازن من أنواع جديدة لم تخطر على بال أحد حتى الآن ، « كالفاعلية » Potency و « النظام » و « التكافؤ » و « المحاسبة » و « ويتكرر للرقم قوانين ومناهج فاعلية بالنسبة الى هذه الموازين .

وهكذا عندما تحققت هذه النظرية ، فانها تعتبر بمثابة نهاية الامتداد للنظرية الوظيفية التي امتصت كامل رياضياتنا ، وهي الان تعالج العوامل المتغيرة بواسطة مبادئ نظرية المجموعات Theory of Groups ، وذلك من جهة طبيعة الوظيفة للعوامل المتغيرة ، وبواسطة مبادئ نظرية المجاميع من جهة قيم العوامل المتغيرة .

إن الفلاسفة الرياضية تعرف تماماً بأن هذه التأملات القصوى في طبيعة الرقم تتصهر وتدمج في تأملات المنطق ، وهناك اليوم بعض الناس يتحدثون عن علم جبر Algebra للمنطق ، فدراسة القواعد الأولية الهندسية قد اصبحت فصلاً من الاستيولوجيا .

إن الهدف الذي تقصده كل هذه النظريات ، والذي يحس به كل بحاث خاص في الطبيعة داخل باطنه على انه زخم ومحرك ، انما هو التحقيق لتسام رقمي مجرد ، والاجتياح الكامل لكل ما هو منظور وظاهر ، واستبداله بلغة تخيلية لا يفهمها الرجل العادي ، ويستعمل علينا أن نتحقق منها حسيّاً ، لكنها لغة بضعي عليها الرمز الفاوستي العظيم للفراغ اللامتناهي مهابة الضرورة الباطنية ووقارها . إن الارتيازية العميقة لهذه الأحكام النهائية تشد من جديد النفس الى أشكال التدبير القوي المبكر .

فما حولنا من العالم اللامتضي والمعروف والمشرح ، العالم كطبيعة وكنهاج ، قد عمق ذاته حتى أصبح مجرد دائرة من الأرقام الوظيفية . ولكن كما سبق لنا ان رأينا أن الرقم هو رمز من أهم الرموز الأولية في كل حضارة ، ولذلك فان الطريق الى الرقم المجرد تقضي بنا ايضاً الى العودة الى الضير الحي ، الى مره الخاص ، الى رؤيا ضرورته الرسمية الخاصة .

وعندما يبلغ الهدف يتساقط النسيج الواسع الرث البالي المترايد في لغوه والمنسوج حول علومنا الطبيعية على الأرض مزقاً مزقاً ، فهو على كل لم يكن

سوى التركيب الباطني « للعقل » وكان له بمثابة علم الصرف والنحو الذي اعتقد بأنه يستطيع بواسطته ان يتغلب على المنظور وان يستخلص الحقيقة منه . ولكن ذاك الذي كان يغطيه النسيج ، هو مرة اخرى ، الأعمق والأبكر ، انه الأسطورة ، انه الصيرورة القاعية ، انه الحياة نفسها .

إن الهدف الحتمي الذي تنزع اليه الحكمة الفاوسية (وهو هدف بالرغم من أنها لم تره إلا في أسمى لحظاتها) يتمثل في إذابة كل المعرفة في منهاج ضخم يتألف من الروابط المورفولوجية . فالديناميكا والتحليل ، من حيث كونها لغة شكل وجوهر ، ينطبقان كل الانطباق على الرومانسك والزينة ، وعلى الكاتدرائيات القوطية والمذهب المسيحي الالمانى والدولة السلافية ، فهناك شعور واحد هو الشعور نفسه ينطق من الديناميكا والتحليل . فهذان قد ولدا مع الحضارة الفاوسية وشاخوا معها وهما يعرضان الحضارة في عالم النهار ، والفراغ بوصفه دراما تاريخية . إن اتحاد شتى النظريات العلمية في ارادة واحدة يحمل كل طوابع فن الكونتريبنته العظيم ، فالموسيقى اللانهاية الصغر المناسبة لخالها في فراغ العالم اللاحدود ، هي الحنين العميق الفلق للنفس الفاوسية ، تماماً كما كان الكون اليوقليدي المنتظم تمثالياً ، بغية النفس الكلاسيكية ومناها . أما ذاك الذي صاغته الضرورة المنطقية للعقل الفاوسى على شكل سببية (عليّة) ديناميكية آمرة ملازمة ، ثم طوره الى علم دكتاتورى كادح يحول للعالم ، فلما هو التركة العظيمة التي تخلفها النفس الفاوسية وراءها لنفوس الحضارات الأخرى التي ستنتقل من عالم الغيب مستقبلاً ، وهي تركة تتألف من أشكال هائلة في تساميتها والتي قد يتجاهلها الورثة . والان وبعد كدح طويل يعود العلم الغربي متعباً الى بيته الروحي .

الفصل الثاني عشر

الأصل والمنظر الطبيعي

(١)

الكوني والكون الأصغر (Microcosm)

- ١ -

تأمل في الازهار عند الغروب ، وانظر كيف تغتمض الواحدة منها تلو الاخرى ، ان شعوراً غريباً ينضغط عليك ، واحساساً غامضاً يملكك وانت في حضرة هذا الوجود الاعمى الشبه بالحالم والمحدود أرضاً ، فالقابة الحرساء والمروج الصامته وهذا الدغل وذاك القفن ، هي جميعاً لا تحرك ذواتها ، فالهواء هو الذي بها يلعب ويتلاعب ، والبعوضة الصغيرة هي وحدها حرة - انها ترقص صامتة على أضواء الغروب وتحرك الى حيث ترغب وتريد .

ان الثبته هي لا شيء مجد ذاتها ، فهي تشكل جزءاً من المنظر الطبيعي الذي دفعت بها المصادفة اليه لتضرب جذورها فيه . إن الفسق ، والبوداء وانفهاض كل

زهرة ، هي أمور ليست بعملة ومعلول ، وليست خطراً أو جواباً مراداً على خطر .
إنها جميعاً عملية بسيطة من عمليات الطبيعة التي تنجز نفسها بالقرب ومع داخل
النبته ذاتها .

إن الحيوان هو نقيض النبتة ، فهو بمقدوره أن يختار ، إذن إنه محرر من عبودية
كل ما تبقى من العالم . فجماعة النمل القزمة هذه التي تراقص وترقص باستمرار ،
وذاك الطائر المتوحد الذي لا يزال يطير خلال المساء ، والتعلب الذي يقرب خلصة
من المش ، كل هذه هي عوالم صغيرة خاصة بها داخل العالم العظيم الآخر . وهذا
الحيوان الهندي Animalcule الذي يقطن قطرة من الماء ، والذي هو أصغر من أن
تبصر به العين البشرية ، فبالرغم من أنه لا يصير أكثر من ثانية وليس له أكثر من
زاوية من قطرة الماء هذه كبدان حياة ، إلا أنه مع هذا كله حر ومستقل في وجه
الكون ، أما شجرة البلوط الجبارة التي تعلق على إحدى أوراقها قطرات من ماء
فإنها ليست حرة مستقلة (كالحيوان الهندي) .

إن العبودية والحربة ، يشكلان في نهاية كل مطاف وأعمقه الصفة المميزة أو
العلامة الفارقة التي تتسكن بواسطتها أن نفرق بين الوجود النباتي وبين الوجود
الحيواني .

ومع كل ذلك فإن النبتة وحدها هي بكليتها ما هي ، بينما أنه يوجد داخل
كينونة الحيوان شيء ما ثنائي مزدوج . فالنبتة هي فقط نبتة ، أما الحيوان فهو
نبتة بالإضافة الى شيء ما أكثر . فالقطيع الذي يتكتل مرتجفاً أمام الخطر ،
والطفل الذي ينشئ باكياً بأمه ، والإنسان الذي يجاهد جهاد اليأس ليشق طريقه
الى الله ، كل هؤلاء ينشدون العودة من حياة الحرية الى عبودية النبات التي حرروا
منها ودفعوا الى الفردية Individuality والعزلة والتوحد .

إن بذور نبتة مزهرة تظهر تحت الجهر ورقبتين نمديتين تشكلان وتصونان
النبته الفتية ، التي مستدفع في التو الى عالم الضوء ، بما لهذه النبتة من اعضاء دورة
حياتية وتناسل بالإضافة الى شيء ثالث يحتوي على جذر المستقبل ويقول لنا بأنه قد

مقدر للنبتة قدراً محتملاً في أن تصبح مرة ثانية جزءاً من المنظر الطبيعي. أما لدى الحيوانات الأرضي ، فالتأثير عكس ما نجده لدى النبات ، إذ أننا نرى ان البويضة الملقحة تشكل في الساعات الأولى من وجودها الافراي غداً خارجياً (بدائي) ينغلق على الأوعية الداخلية للركبات - للاجزاء - النورية والتاسلية (واعني بهذه العنصر النباتي في جسم الحيوان) ويفصلها عن جسم الأم وكامل بقية العالم. ان هذا الغمد الخارجي يرمز الى الطبع الجوهري للوجود الحيواني ويميز النوعين اللذين اتخذهما ظهور الكائن الحي على هذه الأرض .

هناك أسماء ندية للحيوان والنبات ، وقد ابتدع هذه الاسماء وورثها لنا العالم الكلاسيكي . فالثبتة هي شيء ما كوني، والحيوان بالاضافة الى كونه، هو كون أصغر بالنسبة الى الكون الكبير . فعندما تفصل الوحدة ذاتها ، على هذا النمط ، عن الكل ، وتصبح قادرة على تحديد مركزها بالنسبة الى الكل ، حيثذ وحيثذ فقط تعدو الوحدة نتيجة لذلك كوناً أصغر وحتى الكواكب في دوراتها المظلمة وأفلاكها الهائلة ترسف في اغلال العبودية ، وليس هناك غير هذه العوالم الصغرى هي وحدها التي تتحرك حرة طليقة بالنسبة الى عالم ضخم عظيم يبدو لوعيا برصفه العالم المحيط بها (البيئة) . وبواسطة فردية الكون الأصغر هذه وحدها ، يكتب ذاك الذي يقدمه الضوء الى عيونها - عيوننا - معنى « كجسم » . ونحن حتى فبا يتعلق بالنبات تارة نجمع ، بسبب من نازع باطني ما ، عن أن نرضى بكونيتنا الجسدية .

إن كل ما هو كوني يحمل طابع مراحل البورة Periodicity ، وهو ذو ايقاع (نظم ، نهج) ، أما كل ما هو كوني أصغر فلأنما يمتلك استقطابية Polarity ، يمتلك « توتراً » . ونحن نتحدث عن ثقب متوتر ، فكر متوتر ، لكن كل اوضاع اليقظة هي في جوهرها توترات . فالحاسة والموضوع ، أنا وأنت ، العلة والمعلول ، والشئ والحاسة ، كل واحد من هذه الأشياء هو توتر بين اشياء مميزة منفصلة قائمة بذاتها . وعندما يتجسد الوضع الذي نسيه حاملاً بالمعنى ، أي بالضغط

Détente ، عندئذ ينزل فوراً التعب والنوم بالجانب الكوفي الأصفر من الحياة . وحالاً يغط الكائن البشري في سباته ويترانى فيه كل توتر ، حينئذ يمارس فقط هذا الكائن وجوداً شبيهاً بوجود النبات .

ومن جهة اخرى غاب الابقاع الكوفي هو كل شيء يمكن شرحه وتفسيره بمصطلحات كالانجاء والزمان والابقاع والمصير والحين ، وذلك ابتداء من وقع حوافر زوجين من الحيل الكريمة الأصل على الارض ، والابقاع العتيق لاقدام جنود أباة الى صعبة عاشقين صامئة ، فالى الحصافة المدركة التي تضفي على محفل اجتماعي مهابة ووقاراً ، فالى ذاك الحكم السريع الثاقب الذي يصدره « الحجير بالناس » والذي سبق لي أن أسميته في هذا الكتاب بالحصافة السبائية .

ان ابقاء الدورات الكونية هذا ، يستمر ويتالى بالرغم من حرية حركة الكوفي الأصفر في الفراغ ، وهو من حين الى آخر يحطم توتر الكائن الفردي اليقظ ويصوغ من توتره تناغماً واحداً عظيماً محسوساً . فنحن إذا ما كنا قد تتبعنا في أحد الأيام السالفة طيران طير في الاجواء العالية (ورأينا كيف انه يرتفع ويستدير ويختفي ويقتد نفسه في البعد) فعندئذ كان يجب علينا أن نكون قد شعرنا بيقينه الشبيه بيقين النبات ، والشبيه بيقيننا ، هذا اليقين المتعجلي في جهة الحركة هذه ، والذي لا يحتاج الى جسر من العقل ليربط احساسك باحاسامي . وهذا هو مغزى رقصات الحرب ورقصات الحب بين الناس والحيوان . وعلى هذا النمط ينصر لواء من الجند تحت نيران الحرب وهو يندفع الى الهجوم ، فيبسي وحدة ، وعلى هذا المنوال ايضاً يسي جمهور من الناس جمعت بين اشغافه مناسبة مثيرة ، جسماً واحداً قادراً على التفكير والعمل بمقدارة ومهارة وشذوذ لمدة برهة تسبق انقراط عقده . ففي أحوال كهذه يكون الحائط الكوفي الأصفر مطبوساً مندوساً ، وهكذا ترى هذا الجمهور يتدافع بالمناكب وعدد ، ويدفع ويحير ويلر ويميل وينعرف ويترنح . فأعضاء من فيه من الناس متشابكة متعاقدة ، واقدامهم مصطنعة متزاحمة ، وصرخة واحدة تطلق على شفاههم ، ومصير واحد يركبهم جميعاً ، وهكذا نرى أن عالماً

كاملاً قد انبثقت فبناة من مجموع عوالم صغيرة فردية .

إن ادراك ايقاع الكوني ندعوه شعوراً (Fühlen) أما ادراك ايقاع الكوني الأصغر فالتدعو احساساً (Empfinden) . إن غموض كلمة « احساس » Siunlichkeit قد طمس الفرق الواضح بين الجانب العام والنباتي من الحياة والجانب الحيواني منها على وجه التخصيص . فإذا أطلقنا على الأول اسم الحياة العنصرية أو الحياة الجنسية ، وميمنا الثاني بالحياة الحسية ، فإن صلة عميقة تكشف عن نفسها بينها . فالأول يحمل دائماً وابدأ طابع مراحل الدورة وإيقاعها حتى الى حد التناغم والدورات العظمى للكواكب ، يحمل طابع علاقة الطبيعة الأنثى والقمر ، طابع علاقة هذه الحياة ، بصورة عامة ، بالليل والربيع والدفء . أما الثاني فيتضمن التوترات واستقطابيات الضوء وموضوع المعرفة المضاء ، وذلك الذي هو معروف ، يتضمن موضوع الجرح والسلاح الذي سببه . وكل جانب من جوانب الحياة هذه قد تجسد له شكلاً في أعضاء خاصة وذلك في الفضائل التي 'طورت' تطويراً راقياً ، وكلما ارتقى التطور ومما ، يزداد تأكيد كل جانب بياناً ووضوحاً .

ونحن نمتلك عضوين دوريين للوجود الكوني ، نظام الدم Blood - System ، وعضو التناسل ، ونمتلك عضوين مميزين للمرحلة الكونية الصغرى ، هما الحواس والأعصاب . وعلينا أن نزعّم بأن الجسم بأكمله كان في الأصل عضواً دورياً وإتباعياً .

إن الدم هو رمز الحي بالنسبة إلينا . فهو يتابع مجراه دون توقف ابتداء من التلقيح حتى الموت ، ويمجري من جسم الأم الى الجنين في احشائها ، وفي الجنين ، ثم الوليد ، ويستمر في مجراه في حالات اليقظة والنوم ولا يعرف ابدأ توقفاً أو نهابة . فدماء أسلافنا تجري في عروق سلاسل من الاجيال وترتبط هذه الاجيال بروابط عظيم من مصير وإيقاع وزمان . وقد اغمر هذا الأمر في الاصل بواسطة عملية انقسام ومعاودة انقسام ومن ثم انقسام ، فانقسام ابدي التجدد في الدورات

حتى انتهت أخيراً هذه العملية الى عضو جنسي تناسلي معين ، وجعلت من لحظة (١) واحدة رمزاً للبرومة . أما كيف بعدئذ أخذت المخلوقات تتجب وتحمل ، وكيف دفع شيه النبات في داخلها الى التناسل والتكاثر بغية الحفاظ على دورة خالدة تتجاوزهم ، وكيف ينشطر خفقان نبض عظيم واحد من خلال كل النفوس المنفصلة ، فيلاً ويدفع ويضبط ويكبح وكثيراً من الاحيان ما يدمر ، فهذه الأمور كلها هي أعنى ما للحياة من اسرار ، إنها السر الذي حاولت كل الاسرار الدينية والشعراء العظام أن ينفذوا اليه ، وهو السر الذي أقرت « تراجدياه » Tragedy غوته في « حنينه المبارك » Selige Sehnsucht ، وفي « قرابات انتقائه » Wahlverwandtschaften حيث يتوجب على الطفل أن يموت لأنه قد دفع به الى الوجود بسبب تنافر بين دورات الدم ، ولأنه ثمرة خطيئة كونية .

ويضيف الكوني الاصغر الى هذه الاعضاء الكونية التي هي على هذه الشاكلة ، « حاسة » العضو (وشدة هذه الحاسة تتوقف على درجة امتلاكها حرية الحركة قبالة الكون الكبير) ، وهذه الحاسة هي في الاصل ليس اكثر من حاسة اللمس . ونحن حتى الان مع كل ما بلغناه من تطور راق لا نزال نستعمل كلمة « لمس » لنعبر بصورة عامة عن تماسات العين والاذن وحتى الفهم ، وذلك لأن هذه الكلمة هي أبسط تعبير عن حركة المخلوق الحي الذي هو بحاجة دائمة الى اقامة علاقته بهامه المحيط به . ولكن الاقامة (اقامة علاقة — الترجمة) تعني هنا تحديد مكان ، وهكذا فان جميع الحواس مهما قد تبدو مغالطتها أو مُبعدها عن البدائي سحيقاً ، فانها في جوهرها حواس ايجابية ، وليس هناك من حواس اخرى . فالاحساس في جميع انواعه يميز بين الخاص به والغريب عنه . أما من أجل التعميد أو التعريف

(١) لا شك ان المؤلف يعني بهذه اللحظة لحظة التلقيح .

المركزي - الموضوعي - الغريب بالنسبة الى الخاص فان حاسة شم كلب الصيد تقي بهذا الغرض كما تقي به تماماً حاسة سمع الابل أو عين النسر . فاللون والتألق والانعام والروائح هي جميعاً - ينع مدركة للاحساس وهي تدل على فصل - عزل - تفريق - وتبعد وامتداد . والدورة الكونية للدم ، كذلك فان النشاط المميز للحاسة هو في الأصل وحدة Unity . فالحاسة النشطة هي دائماً حاسة فاعمة ايضاً ، وفي هذه العلاقات البسيطة ، فان البحث والعثور هما أمر واحد ، وهو ذاك الأمر الذي نسميه بسداد واحكام « اللبس » .

ولم يبدأ الاحساس في عدم انطباقه على فهم الاحساس الا فيما بعد وذلك خلال المرحلة التي أسست فيها الحواس المتطورة مطالبة بمطالب ذات بال ، فبنا أخذ الاحساس بفصل نفسه بوضوح متزايد عن فهم الاحساس . ففي القمد الخارجي (البراني) عزل العضو الانتقادي نفسه عن عضو الحاسة . (كما يعزل عضو الجنس نفسه عن عضو الدورة الدموية) . لكن استخدامنا لكلمات كـ « ثاقب » « حاس » « بصيرة » « تطفل » وقوة تميز ، ناهيك بمصطلحات المنطق ، وهذه كلمات مقتبسة من العالم المنظور ، فان استعمالنا لها يظهر بما فيه الكفاية اننا نعتبر كل الفهم عملاً مشتقاً من الاحساس ، وانه حتى فيما يتعلق بالانسان ، فان الفهم والاحساس لا يزالان يعملان يدأ بيد .

اننا نرى كلباً يتدد غير مبال ، وفجأة نراه متوتراً مصغياً متشعباً ، إن ما يتمحسه الكلب ، فانما هو ايضاً يسعى فقط ليفهمه . فالكلب قادر ايضاً على التأمل ، وهذه حال يكون خلالها الفهم وحده تقريباً ناشطاً فعلاً يداعب أحاسيس كالية . وقد عبرت اللغات الاقدم بوضوح شديد عن هذا التدرج وميزت بدقة بين كل درجة ودرجة منه بوصفها نوعاً خاصاً معيناً ، وقد قامت بتمييزها بواسطة يافطة -وسم- (Label) معينة ، لرأى ، سمع ، أصغى ، أصاغ السمع ، شم استروح Scent تشق ، رأى ، تلصص Spy راقب . ففي سلاسل كهذه ترداد أهية تحتوي العقل أكثر فاكثو بالنسبة الى محتوى الاحساس .

واخيراً تتطور على كل حال حاسة عليا سامية من بين الحواس . وهي شيء ما في الكل ، وهذا الشيء ما يبقى أبداً الدهر مستعصياً على الإرادة لانهم ويستحضر لنفسه عضواً جسيماً .

فالعين تندفع الى ميدان الوجود ، ويندفع في العين ومعها الضوء بوصفه قطبها المناهض . والتفكير التجريدي بالضوء قد يقود (وفعلأقاد) الى خسر مثالي قابل للعرض بواسطة اجتناع صورة الامواج والأشعة ، لكن مغزى هذا التطور في الراقعة أن الحياة ، منذ ذاك الوقت فصاعداً ، قد حضنت واستوعبت من خلال عالم الضوء للعين . وهذه هي الاصعوبة الكبرى - العليا - التي تجعل كل شيء بشري ما هو عليه من حال . وبواسطة عالم الضوء للعين وحده نجهد الابعاد كينونة بوصفها ألواناً وضياءات ، وفي هذا العالم وحده يصبح الليل والنهار والاشياء والحركات في امتداد الفراغ المضاء بمتناول البصر ، يضاف الى هذه كلها كون تلك الكواكب اللانهائية في بعدها والتي تستدير فوق الارض ، وافق الضوء ذاك حياة الفرد التي تمتد بعيداً ما وراء مكتشفات الجسد .

ففي عالم هذا الضوء ، (ولا أعني به الضوء الذي استخلصه العلم بصورة غير مباشرة وبواسطة ما أمده به المفاهيم العقلية من عضد ، هذه المفاهيم التي تشق نفسها من الرؤى) وهي النظريات في المفهوم الاغريقي) ، أقول في عالم هذا الضوء يحدث أن رؤية القطعان البشرية تتجول على سطح الارض ، الكوكب الصغير ، وأن أحوال الضوء (الفيضان الجنوبي على مصر والمكسيك ومنجاية الشمال) تهب هذه القطعان البشرية المقدرة على تقرير كامل حياتها . فمن أجل عينه يطور الانسان سحر هندسته المعمارية ، حيث أن عناصر البناء التي تعطيها اللمسة ، يعبر عنها ثانية بعلاقات يلد بها الضوء .

فالذين والفن والفكر قد نشأت جميعاً من أجل الضوء ، وجميع المغاضلات تختصر في نقطة واحدة هي ما اذا كان المخاطب هو العين الجسدية ، أم العين العقلية .

وينشأ مع هذا بوضوح كلي فرق آخر ، وهذا الفرق عادة ملتبس بسبب استخدام الكلمة الغامضة «الوعي» Consciousness . فإنا أميز الكينونة ، أو الكينونة هنا Dasein ، من الكينونة اليقظة أو الوعي اليقظ (Wachsein)^(١) . فالكينونة تمتلك إيقاعاً واتجاهاً ، بينما أن الوعي اليقظ هو توتر وامتداد فالصير هو الحاكم والمسيطر على الكينونة ، بينما أن الوعي اليقظ يميز المنة والمعلول فالسؤال الأولي للكينونة هو « متى ولماذا ؟ » بينما أن السؤال الأولي للوعي اليقظ هو « أين وكيف ؟ »

إن النبتة تمارس وجوداً مجرداً من الوعي اليقظ . وخلال النوم نسي جميع المخلوقات نباتاً ، فتوتر الاستقطابية بالنسبة إلى العالم المحيط يتراخى وينفجر ويهدأ ، أما إيقاع الحياة فإنه يستمر ويستمر في مجراه ، والنبتة لا تعرف أية علاقة ، ما عدا علاقتها بمنى ولماذا . فاندفاع أولى القصينات (الشناغيب) الخضراء من التربة الشتوية ، وانتفاخ البراعم ، وكامل عملية الازدهار الجارية ، والاربيع ، مجد اللون والنضوج ، كل هذه الأمور هي رغبة في المجاز مصير ، وحين دائم إلى - متى ؟ أما « أين » من جهة أخرى ، فإنها لا تستطيع أن تكون بذات معنى بالنسبة لوجود النبات ، أما هذه « ال » - أين فهي سؤال يُعرف الإنسان اليقظ كل يوم من جديد نفسه بمكانها من العالم المحيط بها ، وذلك لأن إيقاع نبض الكينونة هو وحده الذي يدوم طيلة الأجيال ، بينما أن الوعي اليقظ يبدأ من جديد مع كل كون أصغر . وهنا يكمن الفرق بين التوليد Procreation والولادة ، فالتوليد

١ - Wachsein : كلمة الآلية ترجعها العربية الكينونة اليقظة ، ولهذا فإن الترجمة الحرفية البعيدة السالفة ، هي : أميز الكينونة هنا Dasein من الكينونة اليقظة Wachsein ، لكننا ترجعناها (Wachsein) بالوعي اليقظ ، اعتماداً منا على الترجمة الإنكليزية لها waking - Consciousness . وقناعة منا بأنها تفي بالمراد أكثر من تلك .
(المترجم)

مرهون بالديمومة ، بينما أن الولادة هي بداية . لذلك فإن النبتة تولد ولا تولد .
في « كائنة هنا » لكن ليست لها نقطة ولا يوم مولد يوسمان نطاق مفهوم
العالم المحيط بها .

- ٢ -

وبهذا نكون قد دُفَعنا وجهاً لوجهه والانسان . ففي الوعي اليقظ للانسان
ليس هناك من شيء يزعم سيادة العين المجردة أو يعكر عليها صفوها . فأصوات
الليل وزئير العواصف ونحيب الرياح ولهات الحيوان وأريج الزهور ، كل هذه
تبعث داخل الانسان « ال - الى أين » و « ال - من أين » ، في عالم الضوء ،
ولا يوجد من استثناء لهذا القول مهما كان نوعه ، حتى في عالم الرائحة ، حيث لا
يزال حتى أقرب رفيق لنا ، وهو الكلب ، يفرق بين انطباعاته البصرية وبين حاسة
الشم فيه . ونحن لا نعلم بأي شيء عن عالم الفراشة التي لا تعكس عينها البلورية
الشفافة أية صورة ستيغية (تركيبية Synthetic) أو عن عوالم تلك الحيوانات التي
هي ، مع عدم افتقارها الاكيد الى الحواس ، عمياء . وهكذا لا يبقى لنا من
فراغ إلا الفراغ المنظور ، وفيه قد أوجدت أماكن لفخاثر عوالم حاسة اخرى ،
(كالانعام ، - الاصوات - والروائح والحرارة والبرد) بوصف هذه العوالم
خصائص أشياء الضوء وآثارها - إنها ثمار منظورة هي تلك التي ينساب الدفء
منها ، وأنها لوردة منظورة في الفراغ المضاء هي تلك التي تتضوع أريجاً ، ونحن
تحدث عن صوت معين فنقول أنه صوت كان (كمنجة) .

أما بالنسبة الى الكواكب والنجوم فإن علاقاتنا الراحية التي تشدنا اليها ، هي
علاقات محدودة بنظرنا إليها ، فهذه النجوم والكواكب تشع فوق رؤوسنا واصلة

سارها المنظور . لكن بما لا شك فيه أن الحيوانات وحتى البدائين من البشر لا يزالون يتلكون حتى اليوم أحاسيس عن عوالم الحاسة تلك تختلف كلياً عن أحاسيسنا . وبعض هذه الأحاسيس نستطيع أن نصورها لنواتنا بواسطة استعانة غير مباشرة بالقرصيات العلمية ، غير أن بعضها الآخر يفلت منا جملة وتفصيلاً .

إن الأفكار في المحسوس هذا ، يشتل على تعميق لا يحده قياس . فالوعي الانساني يقظ لم يعد مجرد توتر بين الجسد والبيئة ، بل إنما هو اليوم الحياة في عالم ضوه مستقل قائم بذاته ، فالجسد يتحرك داخل الفراغ المنظور ، وخبرة العمق هي اندفاع خارجي جبار في البعد القابل للنظر من مركز الضوء ، وهذا المركز هو النقطة التي ندعوها « أنا » « ١ » .

إن « أنا » هي - مفهوم ضوه ، وانطلاقاً من هذه النقطة قدماً ، تصبح حياة « أنا » في جوهرها حياة نحت - في - الشمس ، ويمسي الليل شيئاً بالوت ومن الليل ينشأ أيضاً إحساس جديد بالخوف يمتص كل الأحاسيس الأخرى داخله ، الخوف أمام اللامنظور ، الخوف بما يسمع به المرء أو يحس به أو يترقبه أو يراقبه من خلال آثاره دون أن يبصر به . والحق أن الحيوانات تعرف الخوف وتختبره في أشكال أخرى ، لكن الانسان يجد هذه الأشكال مربكة بحيرة ، وحتى القلق الذي يتأب الانسان عندما يشمله الصمت وتلفه السكينة اللذين يفرغان الجنس البشري البدائي والاطفال (فيحاولون أن يطردوها بواسطة الضجيج والحديث بصوت مرتفع) ، أقول حتى هذا القلق يختفي ويتلاشى من صدور النافذ الارقي من الجنس البشري .

إن الخوف من اللامنظور هو جوهر التدن البشري وطابعه . فالآلهة نخن وتصور وتخيّل على أنها وقائع ضوه ، وما فكرة الآله غير المنظور إلا أسمى تعبير عن التسامي البشري ، فحيث تنتهي حدود عالم الضوء ، يوجد الماوراء ، وما الخلاص سوى التحرر من سحر عالم الضوء وحقائقه . في هذا بالذات يوجد السحر

الذي لا يوصف بجوهر قوة التحرير الحقيقية التي تمتلكها الموسيقى بالنسبة لنا نحن معشر البشر . وذلك لأن الموسيقى هي الفن الوحيد الذي تقع وسائله خارج عالم الضوء الذي أمسى منذ مدة طويلة متساوياً في امتداده وانتشاره وكلية عالمنا ، ولذلك فالموسيقى هي وحدها التي تستطيع أن تخرج بنا من هذا العالم وان تعظم الاستبداد الفولاذي للضوء ، وتتيح لنا أن نتخيل بأعزاز أننا على شفا صر النفس النهائي ، وهذا الوم فاشيء عن الحقيقة القائلة بأن سيطرة حاسة واحدة على وعينا اليقظ هي سيطرة بلغت الآن حداً من الشدة ، وبأت وعينا اليقظ قد وفق بينه وبين عالم العين ، الى درجة اصبح معها عاجزاً عن تشكيل عالم للاذن من الانطباعات التي يتلقاها . إذن فان فكر الانسان هو فكر منظور ، ومفاهيمنا مشتقة ومستخلصة من الرؤية ، وكامل نسيج منطقنا هو عالم ضوء داخل الخيال .

ان هذا التضييق والتعميق اللاحق له اللذين افضيا بنا الى الملامة بين كل انطباعاتنا الحسية وبين انطباعات البصر وتنظيمنا لتلك الانطباعات وفق هذه ، قد افضيا بنا ايضاً الى استبدال المذاهب التي لا يحصيها عدد للمواصلة الفكرية التي يعرفها الحيوان بوسيط لغة واحدة هو الآن بمثابة جسر في عالم الضوء يصل بين شخصين مجتمع الواحد منها والآخر ، جسدياً أو نظرياً متخيلاً . أما الصيغ الاخرى من التحدث ، والتي إذا ما كان قد بقي منها إطلاقاً بقية من آثار أو خرات منقرضة ، فان اللغة قد امتصتها جميعاً في شكل محاكاة ، لجماعة أو تأكيد . وما الفرق بين النطق البشري المجرد وبين التفوه الحيواني سوى أن الكلمات وروابط الكلمة تشكل ميداناً من أفكار ضوء باطنية ، أفكار بنيت تحت رقابة العين وإشرافها وسيادتها . فلكل معنى كلمة قيمة من ضوء ، وحتى في حالات كلمات كـ « نعم » « ذوق » « برد » أو نسيات حكامة في تجريدتها .

وحتى بين الحيوانات الارقى فان عادة الفهم المتبادل المشترك بواسطة رباط

حاسة ، قد أدخل فرقاً يميزاً بين الاحساس المجرد وبين الاحساس الفاعل . ونحن اذا ما ميزنا على هذا النمط بين انطباعات الحاسة ، واحكام الحاسة (واعني حكم الشم ، حكم الذوق أو حكم السمع) نجد في كثير جداً من الاحيان ، أن مركز التل حتى في التل والتحل ، ناهيك بالطيور الجارحة والحيول والكلاب ، قد تحول بوضوح نحو جانب حكم الكينونة البقطة . ولكن تحت تأثير اللغة وحدها يقام داخل الوعي اليقظ تعارضاً أكيداً معيناً بين الاحساس والفهم ، وهذا التعارض هو توتر غير موجود ابدأ لدى الحيوان ، وحتى انه بالنسبة الى الانسان بالكاد كان في البدء أكثر من امكانية نادراً ما حققت . إذن فان تطور اللغة قد جر معه قراراً ذا مغزى جوهري ، ألا وهو تحرر الفهم من الاحساس .

وهكذا أمسينا نشهد تزايد ظهور إدراك مغازي مركب انطباعات حية يوماً بعد آخر ، هذا الإدراك الذي كان بالكاد يمكن ملاحظته كانبطاع حسي من قبل ، بدلاً من الإدراك البسيط الساذج للانطباع .

وأخيراً جرى نبذ هذه الانطباعات نفسها واستبدلت بمضامين اصوات كلمة مأرقة . فالكلمة ، وهي في الاصل اسم لشيء منظور تتبدل دون ما وعي الى وصف - طابع - اشارة - لشيء عقلي ، هو « المفهوم » . ونحن بعيدون كل البعد عن المقدرة على تعيين معان صحيحة لأسماء كهذه ، وكل ما نستطيع أن نقنع به وحده فلما هو اسماء جديدة جملة وتفصيلاً . فنحن لا نستعمل ابدأ كلمة مرتين ونحن نعني المعنى ذاته في كل مرة ، وليس هناك من انسان يفهم تماماً كما يفهم الآخر ، وبالرغم من هذا فان الإدراك المشترك هو أمر ممكن وذلك بسبب النظرة المشتركة الى العالم التي استخلصت باستعمال ومع استعمال لغة مشتركة ، وفي بيئة تجمع بين الحياتات والنشاطات فان مجرد اصوات الكلمة تكفي لتداعي فكريات متشابهة في أصولها (من أصل واحد Cognate المترجم) . وهذه الصيغة من الإدراك بواسطة الاصوات المشتقة فوراً والمنزلة (التجريدية) عن النظر الواقعي الذي على كل حال نادراً ما نستطيع ان نحس به أكيداً لدى المخلوقات من

المستوى البدائي . أقول هذه الصيغة من الإدراك هي التي تفصل فصلاً دقيقاً بين النوع الحيواني ذي الوعي اليقظ وبين النوع البشري المجرد الذي تلا ذاك النوع وتبعه . وهكذا تماماً فإن ظهور الوعي اليقظ ، في مرحلة أبكر ، على هذا الشكل هو الذي اختط الحد الفاصل بين وجود ما هو شبيه بالنبات بصورة عامة وبين الوجود الحيواني على وجه التخصص .

إن الفهم المنفصل عن الحس يدعى فكراً . والفكر قد أدخل انشقاقاً دائماً على الوعي الانساني اليقظ . فهو الذي سحر الفهم والاحساس بوصف ذاك قوة نفس « أرقى » وهذا قوة نفس « أدنى » . وهو الذي خلق تمارضاً خطيراً بين عالم الضوء لعين الموصوف بأنه بدعة واختلاق وبين الروم والعالم المتخيل (الذي يشيده المرء لنفسه) والذي تعيش فيه المفاهيم بما لها من لون باهت لكنه لا يطس مفاهيم كيفية تركيب ألوان الضوء ، (coloration) التي تمارس اعمالها -- وتقوم بتجارها -- ، والانسان طالما هو « يفكر » بأن هذا هو العالم الحقيقي ، العالم بنفسه . لقد كانت الأنا (ego) في مستهل البداية كينونة يquette على هذه الشاكلة (فالى حد ما هي كائنة ووصفها أن لها بصرأ فلقد أحست بنفسها على أنها مركز عالم ضوء) ، والآن فإنها تصبح « روحاً » ، وأعني بذلك فهماً مجرداً « يعرف » نفسه على هذا الشكل ، وعما قريب جداً ستبدأ هذه « الأنا » لا باعتبار هذا العالم المحيط بنفسها فقط ، بل باعتبار أيضاً المتبقي من مركب الحياة ، جسمها الخاص ، بوصفه نوعياً دون ذاتها . وهذا الأمر ليس واضحاً فقط من خلال قامة الانسان المنتصبه علاه ، بل انما هو واضح ايضاً من التشكيل النهني الكامل لرأسه ، حيث تصبح فيه العينات والجبهة والصدغان أكثر فأكثر وسائل تقلل التمييز .

إذاً فن الواضح أن الفكر عندما أصبح مستقلاً فانه اكتشف لنفسه صيغة جديدة من نشاط ، وقد أضيف الى الفكر العملي الموجه نحو دستور اشياء الضوء ، هذه أو تلك النتيجة العملية ، أقول أضيف اليه الفكر النظري الثاقب الناقد الذي

فأخذ على نفسه إقامة دستور هذه الاشياء ، وفي ذواتها أي The Natura Rerum بالضوء مجرد من ذاك الذي يرى ، وتقوم خبرة العمق للعين بقوة نفسها خلال سياق عظيم لا يحتمل الخطأ لتطور يقضي بها الى خبرة عمق داخل ميدان مضامين الكلمة الناصع البياض . وهنا يبدأ الانسان بالاعتقاد بأنه ليس بالمستحيل على عينه أن ترى مباشرة من خلال الاشياء الموجودة فعلاً . وهنا يأخذ مفهوم برقية مفهوم حتى تنهض أخيراً هندسة معمارية جبارة لفكر تتألف من أبنية تنتصب بوضوح كامل تحت الضوء الباطني .

إن تطور الفكر النظري داخل الوعي البشري يقطع مولد نوعاً من نشاط يقضي الى نزاع جديد محتم بتنبس بين الكينونة (الوجود) وبين الكينونة الليفة (الوعي البسيط) . فالكون الحيواني الأصغر الذي يجتمع فيه الوجود والوعي في وحدة حياة غنية عن البيان ، لا يعرف في الوعي سوى خادم للوجود . فالحيوان « يعيش » ببساطة ولا يؤمن النظر في الحياة . وعلى كل حال ، ونتيجة لسلطة المطلقة غير المشروطة التي تمارسها العين ، تعرض الحياة بوصفها الحياة الذاتية منظورة في الضوء ، وعندما يشترك الفهم والنطق ، فعندئذ بشكل الفهم مفهوماً للفكر ويشكل مع هذا المفهوم مفهوماً للحياة مضاداً لذلك ، وفي النهاية يميز الحياة كما هي حالها من حال الحياة التي يمكن أن تصير إليها . وهكذا يصبح لدينا بدلاً من العيش المباشر غير المعقد التقيض الذي تعبّر عنه شبه الجملة « الفكر والعمل » ولا يصبح ذاك الذي هو مستحيل في الحيوان ممكناً لدى كل انسان فقط ، بل إنما يصبح حقيقة أيضاً ، ويمسي في النهاية بديلاً . والحق أن التقيض Autithesis هو الذي شكل كامل تاريخ البشرية الناضجة بكل ما لهذا التاريخ من ظواهر ، وكلما ارتقت الحضارة شكلاً ، كلما تزايدت سيطرة التقيض على اللحظات الحظرة الشأن لكينونتها الليفة .

إن الكون في الشبه بالنبات والكينونة المثقلة بالمصير والدم والجنس ، جميع هذه الأمور تمتلك سيادة وتوقفاً يعودان الى ما قبل كل تاريخ ، وقد حافظت على

سيادتها تلك وتفوقها هذا لأنها هي الحياة . أما الآخر (الكوفي الأصغر المترجم)
 فاقفا يخدم فقط أغراض الحياة ، لكن هذا الآخر ، لا يريد أن يخدم ، بل انما يريد
 أن يسيطر ويحكم ، زد على ذلك أنه يؤمن بأنه يسيطر ويحكم فعلاً ، لأن من أشد
 المزاغم جزءاً التي تزعمها الروح البشرية ، زعمها القائل بأنها تمتلك سلطاناً على الجسد
 وعلى « الطبيعة » . ولكن سؤالنا هو : أليس هذا الايمان مجد ذاته هو خدمة للحياة ؟
 ولماذا يفكر فكرنا على هذه الشاكلة تماماً ؟ ربما كان الكوفي الـ - هو (تغير
 العاقل) it هو الذي يريد لفكرنا أن يفكر على هذا النمط ؟ ان الفكر يستجلب
 الانظار الى قواه عندما يدعو الجسد وهماً وتصوراً (Notion) وعندما يقيم الدليل
 على حقارة الجسد ويأمر أصوات الدم بالصمت . ولكن الدم هو الذي يحكم حقاً
 وواقعاً ، وذلك في أنه يأمر بصمت وهدوء نشاط الفكر بأن يبدأ وأن يتوقف .
 وهناك أيضاً فرق بين النطق والحياة ، فالكينونة تستطيع أن تستغني عن الوعي
 وحياة الفهم وليس العكس بالعكس . وبالرغم من كل هذا فان الفكر يسيطر
 ويحكم في « ميدان الفكر » فقط .

-٣-

الحق ، أن الفرق بين قولنا بأن الانسان قد خالق الفكر ، وبين قولنا بأن
 الفكر قد خلق الجنس البشري الأرقى ، لا يعدو كونه فرقاً شفوياً . لكن الفكر
 يظني لحواش على نفسه شرف رتبة بالغة الرفع في مجموع الحياة ، وهو يجهل أو بلا
 مبالاة بالحقيقة القائلة بأن هناك شيئاً آخرى للتحقق والاثبات الى جانب صيغه ،
 يفقد فرصه في مراقبة الكل دون هوى أو تحيز . والحق أن جميع اساتذة الفكر
 (وهؤلاء كانوا وحدهم تقريباً الناطقين الريميين في كل حضارة) قد اعتبروا من
 البدهيات كون الفكر التجريدي البارد هو الطريق لبلوغ « آخر الاشياء » . زد

على ذلك انهم قد زعموا ايضاً ، بأنه لمن الثني عن البيان ، بأن الحقيقة التي يلفونها وهم يتقدمون على هذه الطريق هي الحقيقة ذاتها التي وضعوها نصب أعينهم هدفاً لهم ، وانها ليست كما هي فعلاً حالها، بوصفها نوعاً من صورة متخيلة تحمل عمل الاسرار المستعصية على المعرفة

وذلك لأنه بالرغم من ان الانسان هو كائن مفكر، إلا انه بعيد كل البعد عن الحقيقة القائلة بأن كينونته تتوقف على تفكيره . وهذا هو فرق لا يستطيع أن يدركه المتحدث بالفطرة . ان هدف الفكر يدعى « حقيقة » والحقائق « تقام » (وأعني بهذا انها تستخرج من اللاهية الحية لعالم الضوء في شكل مفاهيم ، وبعين لها دائماً أماكن في منهاج لا يعني سوى أنه نوع من فراغ ذهني . زد على ذلك أن الحقائق هي مطلقة وخالدة ، وأعني انه ليس لها من عمل أكثر في الحياة . ولكن لا توجد هناك حقائق بالنسبة الى الحيوان ، بل انما توجد فقط وقائع Facts ، وهنا يكمن الفرق بين الفهم العملي والفهم النظري . فالوقائع والحقائق تختلف اختلاف الزمان والفراغ ، المصير والسبية (العلية) .

فالواقعة تتوجه بذاتها الى كامل الوعي اليقظ وذلك من أجل خدمة الكينونة ، ولا تتوجه بنفسها الى جانب الوعي اليقظ ذاك الذي يتصور ان بمقدوره أن يفصل ذاته عن الكينونة . فالحياة الواقعية والتاريخ لا يعرفان سوى الوقائع ، وخبرة الحياة ومعرفة الناس تتعاملان فقط مع الوقائع، كما وان الانسان النشط الذي يفعل ويريد ويعزم ويقاتل ويقارن يومياً بين نفسه وقوى الوقائع، ينظر باحتار الى الحقائق المجردة بوصفها غير ذات بال. ورجل الدولة الأصيل لا يعرف غير الوقائع السياسية لا الحقائق السياسية . والحق أن سؤال بيلاطوس^(١) المشهور هو سؤال كل انسان .

١ - يعني سؤال بيلاطوس البتلي السيد المسيح : ما هي الحقيقة ؟

(لترجم)

لقد كان من اعظم منجزات نيتشه، أنه جابه العلم بمعضلة قيمة الحقيقة والمعرفة، بالرغم من ان هذه المجابهة تبدو رخيصة وحتى كافرة في نظر المفكر أو العلامة بالولادة، حيث يعتبرها أنها تطعن في كامل العقل بذاته وديكارت تعمد الشك في كل شيء، ولكنه لم يتعمد أكيداً الشك في قيمة شكه .

وعلى كل حال فهناك فرق بين أن تعرض مشاكل ومعضلات وبين أن تؤمن في حلها .

إن النبات يعيش ولا يدري بأنه يعيش، والحيوان يعيش ويعرف بأنه يعيش، لكن الانسان يرغب من الحياة ويذهل وي طرح الأسئلة عنها، ولكن حتى الانسان لا يستطيع أن يجيب على أسئلته الخاصة، فهو بمقدوره فقط أن يؤمن بصواب جوابه، ومن هذه الجهة لا يوجد هناك أي فرق بين ارسطوطاليس وبين أحط البشر بدائية .

فمن أين ينشأ إذن الارغام على حل الاسرار وتفسيرها والاجابة عن الأسئلة ؟ ألا ينشأ من ذاك الخوف الذي يطل حتى من عيني طفل، الخوف، هذا المهر المرعب الذي دفعه الوعي الانساني اليقظ الذي يرغب الفهم الطليق الآن من الاحساس والمحتضن لصوره، على ان يسبر الاغوار لتفتيشاً عن الحلول التي تعني فرجاً وامتناً ؟

« إن الرعب الراجف هو أنبل دور للجنس البشري » فهذا الذي حرمه القدر من هذه النعمة (النور) يتوجب عليه ايضاً ان يسعى ليكتشف الامرار، ويواجه ويشرح ويدمر ما يثير الرعب، وان يستخلص منه غنية من المعرفة . فالارادة - للنهال هي لارادة - تقتل شيء ما حي بغية « اقامته دليلاً » واقراره وتخشييه وقطره بسلسلة المنطق . والذهن يكتسح ويظفر عندما ينتهي من عمله في التفتيش .

إن التمييز الذي يحدد عادة بين « العقل » (Reason) وبين « الفهم » (Understanding) هو في حقيقته تمييز بين العلم بالغييب (Divination)

وبين قوة التمييز الفطرية (Flair) ، التي تنتمي الى الجانب النباتي من حياتنا ، هذا الجانب الذي يستخدم فقط لغة العين والكلمة ، والفهم بذاته ينتمي الى الجانب الحيواني من حياتنا المستنتج من اللفة . و « العقل » وفق هذا المفهوم هو ذاك الذي يستدعي الأفكار الى الحياة ، أما الفهم فهو الذي يجد « الحقائق » . والحقائق هي معدومة الحياة ويمكن أن تعطى ويبلغ بها ، أما الأفكار فانها تنتمي الى الذات الحية لمؤلفها ولا يمكن للمرء أكثر من أن يتعاطف مع شعور مؤلفها (Mitgefühl) . زد على ذلك أن الفهم هو في جوهره انتقادي ، بينما ان «العقل» هو خلاق ومبدع ، فالأخير يلد بموضوع نشاطه ، أما الاول فانه يبدأ منه . والحق ان الانتقاد القام قد مورس أول ما مورس وطور في اتحاده والاحاسيس العادية ، فبواسطة احكام الاحساس يتعلم الطفل الادراك والمفاضلة . وعندما تحرر الانتقاد من ارتباطه والاحاسيس وانهمك بعد تحرره في شؤون نفسه ، أمسى بحاجة الى بديل لنشاط الاحساس الذي كان موضوعه فيها مضى ، ولكن الانتقاد لا يمكن أن يعطى هذا البديل إلا بواسطة صيغة فكر هي قائمة وموجودة منذ حين ، والانتقاد مرتكزاً الى هذه الصيغة يعمل الآن وينشط . وهذه الصيغة وحدها ، ووحدها فقط ، وليس شيء ما يبنى طليقاً على اللاشئية ، هي الفكر .

وزمن طويل ، قبل أن يبدأ الرجل البدائي بالتفكير تفكيراً تجريبياً ، يشكل لنفسه صورة عالم دينية ، وهذه الصورة هي الموضوع التي يبدأ الفهم بالعمل فيها نقداً وتديباً ، ضبطاً واحكاماً . فالعالم كان دائماً وأبداً ينمو على دين ما وكلت عليه يشب ويتوعرع ، ويشدد ساعده تحت مؤثرات الممتلكات السابقة لهذا الدين ، وهو دوماً لا يشير الى أكثر من تحسين أو اصلاح لتلك العقائد المتبورة خاطئة بسبب انما أقل تجريباً .

والعلم يحمل أبداً معه نواة دين يكتنف مجموع مبادئه واعلاناته عن معضله ومناهجه . وكل حقيقة يمتدح عليها الفهم ليست أكثر من حكم انتقادي صادر على حقيقة ما اخرى كانت قائمة وموجودة . ان الاستقطابية بين المعرفة القديمة والجديدة

تشغل على نتيجة تقول بأن هناك في عالم الفهم يوجد شيء ما صحيح صحة نسبية فقط ، وأعني بهذا وجود أحكام ذات قوة اقتناع أضخم من قوة أحكام أخرى . فالمعرفة الانتقادية تركز على الايمان بأن الفهم في هذا اليوم هو أحسن حالاً من حاله في الأمس ، أما الذي يرغنا على هذا الايمان فانه الحياة ثانية .

فهل يستطيع الانتقاد كالتقادم أن يحل المشاكل العظمى ، أو انه يستطيع فقط أن يعرضها ؟ اننا في بداية المعرفة نؤمن بقدرته على حلها ولكننا كلما ازدادنا علماً نزداد قناعة بقدرته على عرضها فقط . وطالما لا تزال قلوبنا تنبض بشيء من أمل فاننا ندعو السر بمشكلة أو معضلة .

وهكذا فانه توجد هناك بالنسبة للجنس البشري الواعي معضلة مزدوجة : الكينونة اليقظة ، والكينونة ، أو معضلة الفراغ ومعضلة الزمان ، أو معضلة العالم كطبيعة ، ومعضلة العالم كتاريخ ، أو معضلة النبض ومعضلة التوتر . إن الوعي اليقظ لا يستهدف أن يفهم ذاته فقط ، بل انما يسعى بالإضافة الى هذا الى فهم شيء ما شبيه بذاته . وبالرغم من أن صوتاً باطنياً قد يقول للانسان بأن جميع امكانيات المعرفة بهذا الشيء ما قد دخلت وراءه ، إلا أن الخوف ، بالرغم من هذا الصوت ، يكتمه (يكتم كل انسان) قناعة ورغبة ، وهكذا يستمر الانسان في سعيه ويجه مفضلاً الزعم بجله على البديل لهذا الزعم ، ألا وهو التحديق في العالوم ، (اللاشئية) .

- ٤ -

إن الوعي اليقظ يتألف من الاحساس والفهم ، أما الجواهر المشتركة بين هذين فاما هو ملازمة ذات مستمرة والكون الكبير . وإلى هذا الحد ينطبق الوعي اليقظ

على التأكيد والاثبات ، أكتنا نعالج ملمس تفكير حيوان نقاعي Infusorian أو ملمس تفكير أنساني من أرفع طراز . ولما كان اللمس وذاته على هذا النمط ، فالتا نشر بأن الوعي اليقظ يجابه أول ما يجابه المشكلة الابدستولوجية . فما الذي نعبه بالمعرفة أو بعلم المعرفة ؟ وما هي العلاقة التي تربط بين معاني هذه المصطلحات وبين صياغتها في كلمات فيا بعد ؟ إن اليقظة والنوم متعاقدان متاليان كلال والنهار ، وذلك وفق مدارات الكواكب ومساراتها ، وهكذا ايضاً فان المعرفة تتلو الاحلام وتعقبها . فما هي أوجه الخلاف بين هذه وذلك ؟ إن الوعي اليقظ ، على كل حال ، (أكان وعي الاحساس أم وعي الفهم) هو مرادف في معناه لوجود التعارضات كذلك التعارضات القائمة بين المعرفة والموضوع المعروف ، أو بين الشيء والخاصة ، أو بين الموضوع والحدث . ففي أي شيء يمكن جوهر هذه التعارضات ؟

وهكذا تنشأ مشكلة ثانية ، هي مشكلة السببية (العلية) فعندما نطلق اسمي « العلة » و « المألول » على زوجين من عناصر حسية ، أو اسمي « المقدمة » و « النتيجة » على زوجين من عناصر ذهنية ، فعندئذ نكون بعبئنا هذا نتبت بين هذين العنصرين علاقة من القوة والمرتبة (Power and Rank) ، فحينما توجد الأولى يجب أن توجد الثانية حتماً . ولتلاحظ أنه لا وجود إطلاقاً للزمان في هذه العلاقات . فنحن لا نهم هنا بوقائع المصير ، بل انما نهم بالحقائق السببية (العلية) ، ولا نشغل أنفسنا بال « متى » When بل انما نشغل ذواتنا بارتباط محدد تحديداً قانونياً . ولا شك في أن اسلوب نشاط الفهم هذا ، هو أوفر أساليب الفهم أملاً .

وربما كان الفضل كل الفضل في تمتع الجنس البشري بأسعد برهات حياته انما يعود الى الاكتشافات التي حققها هذا النظام من الفهم ، (العلة والمألول ، المقدمة والنتيجة - المترجم) فالجنس البشري ينطلق من هذه التعارضات في أشياء الحياة اليومية من قرية وحاضرة ، والتي تنزل فوراً به ، أقول ينطلق قدماً الى الامام الى سلاسل غير متناهية من الاستنتاجات ، الى العلل الأولى والنهاية في تركيب

Structure الطبيعة التي يدعواها الله ، والى مغزى العالم ومفهومه .

فالجنس البشري يجمع وينظم ويراجع منهاجه ، مذهبه (Dogma) في العلاقات الخاصة للقانون ، ويجد فيه ملجأ وملاذاً بما لا يستطيع أن يراه مسبقاً ويتنبأ به ، فذاك الانسان الذي يستطيع يثبت ويقيم الدليل ، لا يعود الخوف يعرف الى قلبه سيلاً ولكن أين يكمن جوهر السببية (العلية) ؟ فهل يمكن في المعرفة أو في المعروف أو في اتحاد هذين ؟

ان عالم « التوترات » يجد ذاته متخشب بالضرورة وميت ، واعني بذلك ، انه عالم « الحقيقة الخالدة » وهذه هي شيء ما يقع ما وراء كل زمان ، انها شيء ما هو حال أو وضع (State) . والعالم الواقعي للوعي اليقظ هو على كل حال مليء بالتبدلات والتغيرات ، وهذا الواقع لا يذهل الحيوان من قريب أو بعيد ، لكنه يترك فكر المفكر عاجزاً عديم الحياة ، وذلك لأن السكون والحركة ، الديمومة والتبدل ، الصير والصيرورة ، هي تعارضات تشير الى شيء ما « يتخطى في جوهر طبيعته كل فهم » ولذلك يجب أن يحتري (من وجهة نظر الفهم) على محالية وبطلان . لأنه هل تعتبر واقعة تلك التي تبرهن عن عجزها عن ان تقطر من عالم الحس في شكل حقيقة ؟ ومن جهة اخرى ، ومع ان العالم يعرف بوصفه عالماً معدوم الزمان ، إلا أن عنصراً من زمان يلازمه بالرغم من هذا ، فالتوترات تبدو كإيقاع ، والاتجاه يخرط ذاته في سلك الامتداد ، وهكذا يجمع على شكل ما كل ما هو مبهم وغامض ، بالنسبة الى الوعي الدائم ، نفسه في معضلة اخيرة هي أشد المعضلات خطورة ، وأعني بها معضلة الحركة . وعلى صخرة هذه المعضلة يتحطم الفكر الحر والتجريدي ، ونبدأ ندرك أن الكوني الأصغر هو في نهاية المطاف يعتمد دائماً وأبداً على الكوني ، حاله في ذلك ، حال فردية كائن ما الذي لا يتكون منذ لحظة الاولى بواسطة جسم ، بل إنما يتكون بواسطة نمد جسم .

إن الحياة تستطيع ان توجد دون فكر ، لكن الفكر هو صيغة واحدة فقط

من صيغ الحياة . ومما قد تبلغ مكانة الموضوعات التي يضعها الفكر نصب عينيه رفعة ومهراً ، فإن الحياة تستخدم ، في الواقعة ، الفكر لأغراضها وتطبق موضوعاً حياً منفرداً تماماً عن حل المشكلات التجريدية . فحلول المشكلات بالنسبة الى الفكر هي إما صحيحة أو خاطئة ، أما هذه الحلول بالنسبة الى الحياة فهي إما حلول ذات قيمة أو غير ذات قيمة ، وإذا ما كانت الإرادة - المعرفة تحطم على معضلة الحركة ، فقد يكون سبب انخطاها يعود الى أن غرض الحياة قد بلغ وأنجز في هذه النقطة (معضلة الحركة - المترجم) . وبالرغم من هذا ، وفعلًا بسبب هذا تبقى معضلة الحركة مركز الثقل لكل فكر أرقى ، فكل ميتالوجيا وكل علم طبيعي قد انبثقا عن عجب الانسان وفعله من مر الحركة .

إن معضلة الحركة تمس فوراً أمرار الوجود التي هي غريبة عن الوعي اليقظ ومع هذا فإنها تضغط عليه ضغطاً لا يرحم . ونحن حيننا نعرض الحركة فإننا نؤكد على إرادتنا العازمة على إدراك اللا مدرك ، ادراك ال - متى ، وال - إذ ، المصير والدنم وكل ما يلامسه مجراة الوجداني في أعماقنا . ولما كنا قد ولدنا لتري لذلك نكسح لنضع اللامدرك في الضوء ، أمام أعيننا كي تتمكن من إدراكه بالمفهوم الحرفي الحسي لكلمة ادراك ، وأن نؤكد لذواتنا على أنه شيء ما محسوس ، وذلك لأن المراقب لا يستهدف في كل مجهوده الحياة بل إنما يستهدف مشاهدة الحياة ، وهو لا يستهدف الموت بل مشاهدة الموت ، وهذه هي الواقعة الحاسمة التي لا يميها المراقب . فنحن نحاول ادراك الكوني كما يبدو في الكون الكبير في نظر الكون الأصغر بوصفه حياة جسم في عالم الضوء الممتد بين الولادة والموت ، بين التوليد والانحلال ، وأن ندرك مع هذا المفاضة بين الجسم والنفس ، هذه المفاضة التي تتبع نتيجة لأعمق الضرورات ، نتيجة لقدورتنا على اختبار ما هو ذاتي باطناً كتوبيب حساً .

إن كوننا لا نحيا فقط ، بل اننا نعرف عن « امور الحياة » هو نتيجة لوجودنا

الجسدي في عالم الضوء . لكن الحيوان يعرف الحياة فقط ولا يعرف الموت . فلو
 اتنا كنا اشياء شبيهة بالنبات ، لتوجب علينا أن نموت دون أن نعي الموت ، لأن
 الاحساس بالموت والموت هما أمران ينطبق الواحد منهما على الآخر . لكن
 الحيوانات بالرغم من مجامعها لصرخات الموت ومشاهدتها للجسم الميت واسترواحها
 لتعفن الجسد ، إلا أنها تتغلب الموت بأنظارها دون أن تدركه أو تفهمه . ولم يصبح
 الموت اللغز العظيم في نظر الانسان فيما حوله من عالم الضوء إلا عندما انفصل الفهم
 بواسطة اللغة عن الادراك البصري المجرد . وهنا ، وهنا فقط ، تسمي الحياة مقياساً
 قصيراً للزمان ، مقياساً طرفه الاول الولادة والاخير الموت ، زد على ذلك ان
 نشوء السر العظيم الآخر ، من التوليد ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموت . وهذا هو
 الذي يجعل حب الرجل والمرأة ، وحب الأم والطفل وشجرة الاجيال ، والعائلة
 والناس ، وهكذا واخيراً تاريخ العالم نفسه وقائع المصير ومعضلاته اللامتناهية في
 عمقها والكثافة وجوداً . وللازم الموت ، بوصفه نصيب كل كائن انساني ولد في
 الضوء ، فكرة الذنب والعقاب ، فكرة الوجود ككفارة ، فكرة وجود حياة
 جديدة ما وراء عالم هذا الضوء ، فكرة خلاص تضع حداً للخوف من الموت ونهاية
 له . ومن معرفتنا بالموت تتولد تلك النظرة الى العالم التي نمتلكها بوصفنا انساناً
 ولنا بحيوانات .

- ٥ -

هناك رجال مصير بالقطرة ورجال سبية (عليه) بالولادة . إن عالماً كاملاً
 يفصل بين الانسان الذي يحيا الحياة المجردة (كالفلّاح والحارب ، رجل دولة وقائد
 عسكري ، رجل عالم ورجل عمل ، وكل انسان يريد أن ينمى ، أن يحكم ،

أن يقاتل ، أن يغامر ، وكللصم المنظم أو المقاتل (المتعهد - الملتزم) أو المقاتل
أو المقاتل المأجور أو المقاتل (وبين الانسان الذي كتب عليه ، إما لسبب قوى
عقله أو نتيجة لحلل أو عيب في دمه ، أن يكون رجل ذهن) كالقديس والكاهن
والعلامة والمتألي والايديولوجي .

ومن النادر أن نجد هناك من إنسان ذي أهمية ما في أي عقل ، لم تسيطر عليه
بصورة بارزة الكينونة أو الكينونة البقطة ، النبض أو التوتر ، النوازع أو
الفكرات ، الاعضاء اللورية أو اعضاء اللس . فكل ما يجرك ويجرّض عين الناس
والاوضاع ، والايمان بالبرج (بالطالع) الذي يملكه كل انسان هو رجل فعل
بالنظرة ، وهذا الايمان هو شيء ما يختلف كل الاختلاف عن الايمان بصحة وجهة
نظر ما ، وأصوات الدم الذي ينطق في لحظات الجسم ، والقناعة الوطيدة الراسخة
التي تبرر أية غاية أو وسيلة ، كل هذه الأمور قد حرم منها الانسان النقاد
التأمل .

ان ، حتى لو وقع قدم رجل الفعل ، جرساً يبدو كأنه أكثر رسوخاً من وقع قدم
المفكر الذي يخيّل له أن العنصر الكوني الأصغر المجرّد فيه لا يستطيع أن
يكتسب علاقة راسخة بالأرض .

ان المصير قد خلق الانسان على هذه الشاكلة أو تلك ، فهو إما داهية مراوغ
خجل من الواقعة ، وإما نشيط فعال يتكبر على الفكر . فالانسان من المرتبة
الفعالة هو انسان كامل ، بينما ان الانسان من المرتبة التأملية هو مجرد عضو واحد
يستطيع ان ينشط دون (وحتى ضد) الجسد . واسوأ ما في الأمر هو عندما
يحاول هذا العضو أن يسيطر على الواقعة وعلى عالمها الخاص ، وذلك لأننا نحصل
عندئذٍ على كل تصاميم الاصلاح الاخلاقية السياسية - الاجتماعية التي تثبت بما لا
يدحض أو يرد كيف يتوجب على الاشياء أن تكون وكيف ينطلق الى صنعها على
مذه الشاكلة ، وهذه هي نظريات تركز جميعها ودون استثناء على الفرضيات العلمية
القائنة بأن جميع الناس هم اثرىء في الفكرات وقراء في النوازع كواضع هذه

النظريات أو مؤلفها (أو كما يعتقد هذا المؤلف نفسه) . إن نظريات كهذه ، حتى عندما تنطلق في الميدان متسلحة بكامل سلطة دين من الأديان أو بهابة اسم شهير ووقاره ، أقول إن هذه النظريات لم تؤثر ، ولو في مثال واحد ، في أبسط تعديل أو تبديل يطرأ في الحياة ، (لاحظ قال في لاهي الحياة - المترجم) بل إنما دفعت بنا فقط الى التفكير بالحياة بأسلوب مغاير لما كان لنا من سابق اسلوب ، وهذا هو تماماً وأكدأ قضاء العصور « المتأخرة زمنأ » للحضارة وقدرها ، العصور التي تكثر فيها الكتابات والقراءات التي تستلزم أبداً الخلط بين التعارض القائم بين الحياة والفكر -عن- الحياة والفكر -عن- الفكر . إن كل محسني - العالم والكهنة والفلاسفة يجمعون على الاصرار على أن الحياة موضوع مناسب لأجل تأمل ، لكن الحياة تسير في طريقها الخاص ولا تهتم أدنى اهتمام بما يقال عنها . وحتى عندما تتجس طائفة من الطوائف في العيش « وفقاً لقانون » ، فإن كل ما تتجزه هو في أحسن حال ، مجرد حاشية ترد عنها في تاريخ يدون مستقبلاً للعالم ، وذلك اذا ما وجدت هذه الحاشية مكاناً لها في صفحات ذاك التاريخ عقب أن يكون قد عاليج مادة موضوعه الوحيدة في أهميتها وأصالتها . وذلك لأنه ، في نهاية المطاف ، لا يعيش غير الانسان الفعال ، انسان المصير في العالم الواقعي ، علم القرارات السياسية والعسكرية والاقتصادية ، حيث لا قيمة فيه للمفاهيم والمناهج أو وزن ، فهنا الضربة الأربية أثقل وزناً من الاستنتاج الأريب ، وهناك مغزى في نظرة الاحتقار التي كان أبداً ودوماً رجال الدولة والقادة العسكريون يمدجون بها « ديدان الكتب » و « مريقي المداد » الذين يعتقدون بأن تاريخ العالم إنما يوجد من أجل الذهن أو العلم أو حتى الفن . ولتلقها بصراحة بأن الفهم المنعزل عن الاحساس هو جانب واحد فقط من جوانب الحياة وهو ليس بالجانب الحاسم منها . فتاريخ الفكر الغربي قد لا يحتوي على أهم تأليين ، لكن أرخميدس مع كل ما لهذا من اكتشافات ، هو في تاريخ الواقعة ، أقل أثراً من الجندي الذي قتله عندما اقتنعت سيراكوس .

إن أرباب النظريات يفترون خطأ جسيماً عندما يعتقدون بأن مكانهم هو رأس

الأحداث العظمى وليس حلقة في سلسلتها ، وهم يسيئون فهم الدور الذي لعبه مثلاً السفاضة السياسيون في أثينا أو فولتر وروسو في فرنسا لمائة ثامة . فكثيراً من الاحيان لا « يعرف » رجل الدولة ماعية العمل الذي يقوم به ، لكن جهه هذا لا يمنع من أن يتبع ، ييقن وقناعة ، ذاك الدرب الواحد تماماً الذي يقضي به الى النجاح ، بينما ان الرجل السيامي النظري هو على العكس تماماً من رجل الدولة ، إذ انه يعرف ما الذي يتوجب عمله ، ومع ذلك فان فمالته حالاً لا تمود محدودة بالقرطاس ، تصبح أقل الفعاليات نجاحاً وانجسها قية في التاريخ .

ان هذه التطلعات التي يقوم بها النظريون تحدث اكثر ما تحدث في أزمان الحيرة والالتباس ، كزمن عصر التنوير الاثيني ، أو كالثورتين الفرنسية والالمانية ، وذلك حيناً يترق ايدولوجي الكلمة أو القلم الى اشغال نفسه بالتاريخ الواقعي للناس بدلاً من اشغالها بالمناهج . وهنا يخطئ الايدولوجي مكانه ، فهو لا ينتهي بمبادئه ومناهجه الى أي تاريخ ، ما عدا تاريخ الآداب . والتاريخ الحقيقي يدينه ويحكم عليه ، وهذه الاداة لا تمثل في مناقشة التاريخ الحقيقي للانسان النظري ومعادلة نظرياته ، بل لنا تمثل في تركه وترك كل افكاره له .

ان باستطاعة افلاطون أو روسو (ناهيك بالانسان الذين هم أصغر من هذين) أن يبنيا تراكيب تجريدية سياسية ، ولكن هذين كانا في نظر الاسكندر ، سيبو ، قيصر و نابليون ، بما هؤلاء من خطط ومعارك وتسويات ، مجردين اطلاقاً من كل أهمية ، فالفكر يستطيع أن يبعث في المصير اذا ما رغب في ذلك ، لكنه كان يكفي اولئك ان يكونوا مصيراً .

ومن بين كامل وفرة الكائنات الكونية الصغرى تضاد بصورة مستديعة تشكل وحدات . جمهور ملهية ، وهذه الوحدات ، أنت نمواً بلياً أو اندفعت الى الوجود خلال برهة ، انما تحتوي على كل أحاسيس الفرد وعواطفه ، وهي غامضة مبهمة في طابعها الباطني ومستعصية على المحاكمة العقلية بالرغم من أن الحثير العظيم

يستطيع أن يغوص ، بما فيه الكفاية ، في دراسة ودود افعلها وتأملها . وهنا نغيز ايضاً الوحدات النوعية الحيوانية المحسوسة ، هذه الوحدات التي تعتمد اعتياداً كلياً وعميقاً على الكينونة والمصير ، (مثلاً كطريق نسر في الهواء) من الصلات الانسانية المجردة التي تعتمد على الفهم وتتفق وأسس آراء واغراض ومقاصد ومعرفة مشابهة لأسسها ومثاله . فلانسان وحدة نبض كوني حتى لو لم يرد لها ، أما وحدة الأساس المشترك فانما يكتسبها كما يريد ويرغب . فالمرء يستطيع أن يتسب أو يستل من رابطة فكرية ما ، وهو حر في عمله هذا ، وذلك لأن وعيه اليقظ هو وحدة المشترك في مثل هذه الرابطة ، ولكن المرء ملتزم بالوحدة الكونية ، وكامل كينونته مرتبطة بها . وتمصف بالجاهير ، من هذا النوع من الوحدة ، عواصف الحلاس ، أو تهب عليها فوراً رياح الذعر والمهلع ، فهم صخابون مذهبون في اليوسيس Eleusis ولوردز ، أو ثابتون نبات الابطال كإسبوطي ثومبيلي وكآخر القوط في معركة فوسيفيوس^(١) (Vesuvius) وهذه الجواهر ذاتها وفق موسيقى الترانيم الكنسية أو موسيقى والمراشاة العسكرية أو الراقصة ، وهي حساسة ، كذي الأرومة الكريمة من البشر والحيوان ، بالألوان الزخامة والزينة والزري والباس الرسمي .

ان هذه الجماهير Aggregates (الوحدات الجماهيرية المترجم) تولد وقوت ، أما الروابط الذهنية فهي مجرد مجاميل Simms في المفهوم الرياضي تختلف حالها في الجمع (+) عن حالها في الطرح (-) إلا اذا ، وحتى (كما يحدث أحياناً) تضرب مجرد مصادقة من رأي ضرباً مؤثراً يبلغ الدم وهكذا تخلق هذه المصادقة فجأة من المجهول كينونة ان الكلمات قد تصبح عند المنعطقات السياسية مصائر وآراء وعواطف وهكذا تبصر بجمهور المصادقة يساق قطعاناً في الشارع ويمتلك وعباً واحداً واحساساً واحداً ولغة واحدة حتى يخبو ضياء النفس القصير

١ - Vesuvius : معركة نشبت عام ٥٣٣ م بين القوط والرومان .

العمر ويذهب ثانية كل انسان في سبيله. وكان هذا الأمر يحدث كل يوم في باريس عام ١٧٨٩ وكلما كانت تبلغ الصرخة القائلة : A la lanterne - الأذن -

إن لهذه النفوس سيكولوجيا خاصة، ومعرفة هذه السيكولوجيا أمر جوهري بالنسبة الى رجل يشغل نفسه بالأمور العامة. فنفس واحدة هي طابع كل نظام أو طبقة أصية ، أكانت هذه أنظمة الصليبيين من فروسية وعسكرية ، أو مجلس الشيوخ الروماني ، أو النادي العقوي ، أو المجتمع المذهب في عهد لويس الرابع عشر ، أو نبلاء الريف من البروسيين ، أو الفلاحين والتقبات ، أو جماعات المهربات وقبائلها ، أو سكان وادي متوحد منعزل ، أو شعوب المهربات وقبائلها ، أو أتباع محمد ، أو بصورة عامة أتباع أي دين أو مذهب أسس جديداً، أو فرنسي الثورة أو الماني حروب التحرير .

إن أشد الكائنات ، من هذا النوع الذي نعرف ، جيروتر هي الحضارات الأرضي التي تولد خلال جيشانات روحية عظمى ، وتصر خلال الفسنة من وجودها كل المجاميع من مرتبة أدنى (التصورات والطبقات والاجيال) في وحدة واحدة .

إن كل أحداث التاريخ العظمى قد تغذتها وتغذها كائنات من نوع كوني ، أي الشعوب ، الاحزاب ، الجيوش والطبقات ، بينما أن تاريخ الزمن يجري في مجراه بروابط رخوة ودوائر ومدارس ومستويات ثقافة وميول وسمات ، وهنا أيضاً فانها لمسألة مصير عما اذا كانت مجاميع (بشرية - المترجم) ككده نجد في اللحظات الحاسمة ذات الأبلغ تأثيراً قائداً لها ، أو تندفع اندفاعاً أعمى ، وعما اذا كانت المصادفة قد وضعت على رأس هذه المجاميع رجلاً من المرتبة الأولى ، أو أن جيشان الأحداث واضطرامها قد ارتفع الى السطح بأشخاص مجردين من العظمة الحقيقية كروبسيير وبومي .





هَذَا الْكِتَابُ

بَلَغَ التَّشْدِيدُ لِهَذَا الْكِتَابِ فِي الْفَرَسِ حَدًّا صُنِفَ مَعَهُ
كَاعْظَمُ مُؤَلَّفٍ صَدَرَ فِي النِّصْفِ الْأَوَّلِ مِنَ الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ ؛
فَهُوَ كِتَابٌ يُعَالِجُ جَمِيعَ مَوَاضِعِ الْخَصَارَاتِ الْإِنْسَانِيَةِ وَإِغَارَاتِهَا
مِنْ قَنٍّ وَعِلْمٍ وَفَلَسَفَةٍ وَمَذَاهِبٍ وَأَدْيَانٍ ، فَاسْتَغْلَزَ بِرَى أَنَّ
كُلَّ خَصَارَةٍ مِنَ الْخَصَارَاتِ هِيَ كُلُّ مَسْأَلَةٍ غَيْرُ قَابِلٍ لِلتَّجَرُّبَةِ
وَالظَّاهِرَةِ أَوَّلِيَّةٍ مُتَقَدِّدَةٍ ، وَذَلِكَ لِأَنَّ لِكُلِّ خَصَارَةٍ نَفْسًا أَوَّلِيَّةً
وَاحِدَةً تَنْطَلِقُ عَنْهَا ، وَتُعَيِّرُ مَوَاقِعًا عَنْ نَوَازِعِهَا وَمَلَأَاتِهَا ،
وَأَنَّ تِلْكَ الظَّاهِرَةَ وَهَذِهِ النَّفْسَ وَهَذِهِ الرُّمُوزَ هِيَ الَّتِي تَسْتَطِيعُ
وَتَوْجِهُ جَمِيعَ سُلُوكِ الْخَصَارَةِ مِنْ أَدَبٍ وَتَصْوِيرٍ وَنَحْوٍ وَمَا يَتَّبِعُ
وَعِلْمٍ وَفَلَسَفَةٍ وَمَذَاهِبٍ وَأَدْيَانٍ ، لِهَذَا سَجِدُ الْقَارِئُ
أَسْتَفْلَزَ بِعَالِجٍ فِي هَذَا الْكِتَابِ السَّيِّئِ جَمِيعَ هَذِهِ الدُّرُوعِ
الْخَصَارِيَّةِ ، وَتَسْمَاءُ يَسْتَشْهَدُ بِالْمُوسِمِ وَهُوَ يَجِبُ فِي
الرِّيَاضِيَّاتِ ، وَيُذِلُّ عَلَى صِحَّةِ أَقْوَالِهِ بِالَّذِينَ وَهُوَ يَتَحَدَّثُ
عَنِ النَّحْوِ وَالتَّصْوِيرِ ، وَيَقْنَنُ بِرَاهِيَةِ مِنَ الطَّنُوسِ
الْمَذْهَبِيَّةِ أَوِ الدِّيْنِيَّةِ لِيُثَبِّتَ نَظَرِيَّاتِهِ فِي الْهَنْدَسَةِ
الْمَحَارِبَةِ ، وَيَخْتَارُ دَلِيلَهُ مِنَ الرُّقْمِ الرِّيَاضِيِّ لِيُكْرِهَ عَلَى
صِحَّةِ نَظَرِيَّتِهِ فِي الْعُمُومِ . لِهَذَا فَإِنَّ الْقَارِئَ سَيَكْذِبُ
لَوْ قَرَأَ مَقَالُومَاتِ اسْتَفْلَزَ الْمُسَوِّعَةِ وَسَيُجِيبُ بِمَنْطِقِهِ
الْمُنَاسِقِ وَالذَّائِقِ لِلِلَّاحِظَةِ فِي هَذَا الْكِتَابِ .

من مقدمة المترجم

